CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 88
ABRIL, 1957

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

FUNDADOR
PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTORES
MARQUES DE VALDEIGLESIAS
LUIS ROSALES

SECRETARIO
ENRIQUE CASAMAYOR

88

DIRECCIÓN Y SECRETARÍA
LITERARIA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

MADRID

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

ARGENTINA: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—BOLIVIA: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—BRASIL: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—COLOMBIA: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Calí.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—COSTA RICA: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—CUBA: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—REPÚBLICA DOMINICANA: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—CHILE: Inés Mújica de Pizarro. Casilla número 3.916. *Santiago de Chile.*—ECUADOR: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—REPÚBLICA DE EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—ESTADOS UNIDOS: Roig Spanich Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—FILIPINAS: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—REPÚBLICA DE GUATEMALA: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango.* HONDURAS: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—MÉXICO: Eixa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm. 52. *México, D. F.*—NICARAGUA: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.*—Agustín Tijerino. *Chinandega.*—REPÚBLICA DE PANAMÁ: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—PARAGUAY: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asunción.*—PERÚ: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—PUERTO RICO: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.*—URUGUAY: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—VENEZUELA: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—ALEMANIA: W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.*—IRLANDA: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—BÉLGICA: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, números 14 a 22. *Bruselas.*—FRANCIA: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (6 ème).*—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux.*—PORTUGAL: Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, número 119. *Lisboa.*

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Alcalá Galiano, 4

Tel. 249123

MADRID

Precio del ejemplar.	15 ptas.
Suscripción anual	160 ptas.

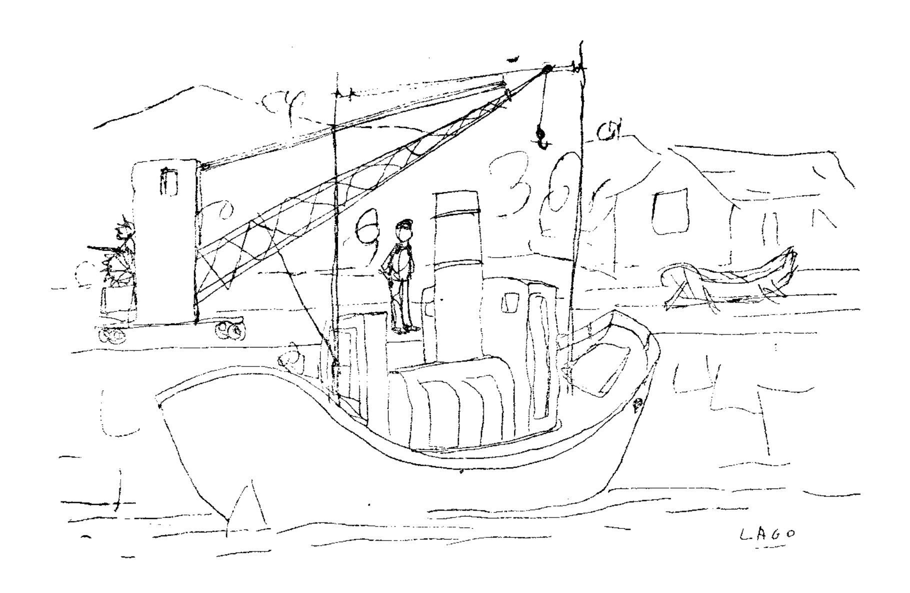
Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléf. 21-58-65.—Madrid.

INDICE

NUMERO 88 (ABRIL 1957)

Páginas

En páginas amarillas, *Hispanoamérica a la vista*, con himnos nacionanales hispanoamericanos de CARLOS JOSÉ COSTA. Portada y dibujos del pintor.



ARTE Y PENSAMIENTO

UNA NORMA ANORMAL DEL PADRE LAS CASAS

POR

RAMON MENENDEZ PIDAL

Todos, aún los que más estiman la información de Las Casas, convienen en que exagera mucho. Le gusta dar precisión numérica a sus informes, y, sin embargo, esa precisión queda defraudada con cifras increíbles, lo mismo en las cosas que él conoce directamente que en las que sólo conoce por referencias. Esta exageración ha sido advertida por todos, pero creo que no se ha dado de ella una idea precisa ni se han fijado los caracteres que reviste.

Desde antiguo fué notado su disparatado abultamiento numérico, sobre todo en las descripciones geográficas. A la isla Española de Santo Domingo, donde Las Casas vivió muchos años, la describe siempre con datos abultados disparatadamente. Por el primero de los cinco «reinos», que había en esta isla, corren sobre 30.000 ríos y arroyos, doce de los cuales son tan grandes como Duero, Ebro y Guadalquivir, y 25.000 de ellos «son riquísimos en oro»; observemos que en ese reino sólo hay dos ríos principales, cuyo curso tiene la mitad o la tercera parte de largo que cualquiera de los tres ríos españoles nombrados. El segundo reino de la isla es «más grande que el reino de Portugal y harto más felice»; observemos que podrá medir unos 4.000 kilómetros cuadrados, mientras que Portugal mide más de 88.000 kilómetros cuadrados, siendo muchísimo más grande que toda la isla Española. Y basta.

Sobre otras comarcas que también conocía Las Casas, más o menos directamente, en sus numerosos viajes, leemos que en Nicaragua «había pueblos que cuasi duraban tres y cuatro leguas en luengo»; Jalisco «pueblo tenía que cuasi duraba siete leguas su población». «La isla de Trinidad es *mucho mayor* que Sicilia y más felice»; la isla Trinidad tiene 4.767 kilómetros cuadrados y Sicilia 25.460.

Poseído de una invencible tendencia a la hipérbole, aumenta dos veces, veinte veces, las cosas, como procedimiento ordinario; no hay una sola de las 97 páginas de la *Destruición de América* que no contenga cifras disparatadas cuando informa sobre la riqueza de América y mucho más disparatadas cuando encarece la mal-

dad de los españoles, tema único del opúsculo y tema dominante en otras obras del autor. Los indios muertos por los españoles en cuarenta años son, según dice una vez, 12 millones ó 15, pero sumando las cifras parciales que da para las diversas regiones americanas, resultan más de 24 millones.

Un capitán del famoso gobernador Pedrarias «mató sobre 40.000 ánimas», otro se deshizo de 500.000; los trescientos alemanes de Venezuela (los Welser), mucho peores que los españoles, en menos de quince años mataron de cuatro a cinco millones. Todas estas cifras son increíbles, aun después de ser inventadas las cámaras de gas y demás prácticas del genocidio moderno.

Me detendré en poner como ejemplo una evidente deformación del dato de que Las Casas disponía, porque puedo señalar la fuente indudable de donde proceden unas líneas de la *Destruición de las Indias,* notables por su abultamiento.

La destrucción de la ciudad de Guatemala en 1541, por el rompimiento y la erupción del lago volcánico que la dominaba, se notificó en una *Relación* firmada por «Juan Rodríguez, escribano», impresa en Méjico, en la cual se refieren los estragos producidos por «la gran tormenta de agua de lo alto del volcán» que arrastraba tierra, cieno, piedras y árboles: «las piedras como diez bueyes las llevaba como corcho sobre el agua». Las Casas, que entonces residía en España, leyó esta *Relación,* y pareciéndole poco el cataclismo, descompone la horrible inundación en «tres diluvios juntamente, uno de agua, y otro de tierra y otro de piedras más gruesas que diez y veinte bueyes». Una irresistible propensión patológica le lleva a enumerar tres diluvios en lugar de «la gran tormenta de agua», y le hace añadir veinte bueyes más a los diez que la imaginación del escribano veía flotando como corcho. En cambio, valiéndose de la misma *Relación,* una mente correcta, la del Padre Remesal, se inclina al lado contrario que Las Casas, y suprime, como es natural, los diez bueyes del escribano, contentándose con decir que el torrente de agua traía consigo «grandísimos peñascos que rodaron hasta lo más baxo del monte...; piedras grandísimas, árboles grandísimos».

Las Casas, como es de suponer, interpreta la ruina de la ciudad, fundada en Guatemala por los españoles, como castigo que sobre éstos fulmina «la justicia divinal», por el mal trato dado a los indios. Para los fines terroríficos que el autor persigue, esto era muy suficiente, sin necesidad de recargar el relato del escribano. Pero no bastó; y el poder nosotros comprobar documentalmente en este caso que los tres diluvios y las piedras como veinte

bueyes son una excrecencia postiza, nos asegura que los datos de la realidad en la dialéctica de Las Casas sufrían una inevitable deformación de abultamiento.

Por más que admiremos ciertos aspectos de la actividad de Las Casas, no hemos de asentir a sus admiradores a ciegas que sólo le tachan de cándida credulidad y de exageración. Esto no basta. En primer lugar, aquí tenemos la prueba de que Las Casas, en determinadas ocasiones, no podía recibir un informe, por increíble que fuese, sin que su fantasía no se excitase y añadiese algo más increíble todavía; esto no es credulidad, sino deleite en lo increíble, reacción involuntaria ante lo enorme. En segundo lugar, «exagerar» es vocablo débil; la exageración enormizante de Las Casas no cabe en el vocabulario corriente del idioma, es preciso inventar un vocablo nuevo: Las Casas «enormiza» los conceptos que le apasionan, los hace *enormes* «fuera de norma». Dominado por su imaginación *anormal*, sin norma de medida, al recibir un dato argumentístico o argüitivo, no se satisface con él, se siente en modo irresistible llevado a abultarlo inmensamente en cantidad y en cualidad. Las Casas es una verdadera víctima de la hipérbole enormísima; en ciertos casos su mente se ve poseída de un impulso anormal. Decimos en ciertos casos, porque si en la *Destruición* es corriente el abultamiento enorme, en obras como la *Historia de las Indias* esa deformación es muy rara.

Visto, pues, que Las Casas deforma inevitablemente los datos de que dispone, sería muy aleccionador un estudio del modo en que utiliza sus fuentes, cuando ellas nos son conocidas, observando hasta dónde llega el amaño cuando el dato sirve de argumento en la discusión y cuán grande es la fidelidad cuando el dato es indiferente. También es de notar la omisión completa de un dato que le es conocido, pero que le estorba a la intención que persigue; de ello hay un caso muy saliente relativo a Hernán Cortés, del cual hablaré en otra ocasión.

ABERRACIÓN DE SIMPLISMO CONVERTIDA EN «REGLA»

Toda exageración es un desprecio a la verdad, y la exageración enormizante, habitual, irreprimible, en ciertos casos patológicos, revela un espíritu que llega en casos dados a desconocer dónde se halla la verdad y dónde la mentira.

Las Casas, a la vez que usa las hipérboles cuantitativas monstruosas, llega a una exageración cualitativa extrema, atribuyendo

absoluta bondad moral al indio y absoluta maldad al español. Después de afirmar que los indios «no cometieron contra los cristianos *un solo* pecado mortal que fuese punible por hombres», sienta como *regla* (así la llama) que en todas las Indias «los cristianos *siempre* hicieron en los indios... crueldades, matanzas y opresiones abominables», siendo los indios inocentes». Esto nada tiene que ver con la mera hipérbole oratoria. Esa simplista repartición absoluta de la bondad y la malicia, a pesar de su evidente imposibilidad, quiere Las Casas que sea una *regla* real y positiva de la historia. Así la vuelve a enunciar aludiendo al despoblamiento de Quito y Popayán, «porque sea verdadera la *regla* que al principio dije, que siempre fué creciendo la tiranía y injusticias de los españoles». Y como obsesionante idea sostiene esa regla ciento y mil veces, incansable, tenaz, en todos sus escritos, sin conceder jamás a esa regla una excepción, por mínima que fuese. En las 100 páginas de la *Destruición* y en las 2.500 de la *Historia de las Indias* no hay una sola frase donde se diga que un indio hiciese daño sin razón a un cristiano, ni hay una sola donde aparezca que un conquistador haya hecho nada digno de aprobación.

Un caso curioso es el de la cuarta expedición a la Florida, cuyo adelantado, Hernando de Soto, muere el año 1542, cuando Las Casas termina la *Destruición,* sin saber noticias de él; pero cuatro años después recibió algunas noticias, y, como era de esperar, todas fueron a su gusto: los indios inocentes, acogedores, obedientes, y los españoles execrables, infames, sanguinarios; así, con satisfecho orgullo, añade a la *Destruición* unas líneas en 1546, para registrar las nuevas iniquidades, «porque no saliese falso lo que arriba *yo había adivinado,* y son tantas que *afirmaron la regla* que al principio pusimos». Como en seguida veremos, circularon sobre Hernando de Soto en la Florida muchas noticias, unas buenas y otras malas; Las Casas recibió por fuerza unas y otras, pero se quedó con un solo resultado malo, que confirma su regla-prejuicio. El se había formado un convencimiento morboso, rígidamente sistematizado, y, en reacción pasional irresistible, deforma y conforma cuantos nuevos juicios se le ofrecen acerca de esa convicción.

Prescott, en su admirativa semblanza de Las Casas, nota acerca de él que «su gran defecto como historiador es el haber escrito la historia bajo la influencia de una idea dominante, exclusiva; no cesa de abogar la causa de los indígenas perseguidos, y su celo colorea todos los objetos que pasan ante sus ojos». Lo que Prescott no advierte es que la idea única de Las Casas no colorea los objetos de un modo razonable o normal, sino sometida a una *regla*

absoluta, que el historiógrafo vidente ha *adivinado*; el bien y el mal repartidos inexcusablemente entre indios y españoles como en las piezas del ajedrez el color negro y el blanco; ésta es la anormalidad del historiógrafo. Es preciso dejar esto bien sentado: Las Casas tenía una mente sistematizada en un tosco simplismo, capaz de aplicarse a escribir una larga *Historia de las Indias* para probar una *regla* y para comprobar que esa regla no admite ni una excepción siquiera.

Y esta absurda e irracional *regla*, esta oposición absoluta del bien y el mal, constituye la constante preocupación del autor, su tesis demostrable; y la demostración se convierte en un acto de fe, con el que quiere inculcar a sus lectores la tesis a fuerza de anunciársela como indiscutible: «Esta es una *muy notable y averiguada verdad*, que nunca los indios de todas las Indias hicieron mal alguno a cristianos hasta que primero, muchas veces, hubieron recibido de ellos o sus vecinos muchos males, robos y muertes.» Otras veces, al proclamar su obsesionante generalización, emplea palabras de un vidente que se cree poseído de una inspiración superior: «Y sé *por cierta y infalible ciencia* que los indios tuvieron siempre justísima guerra contra los cristianos, y los cristianos una ni ninguna tuvieron justa contra los indios, antes fueron todas diabólicas e injustísimas.» ¿Qué quiere significar esa frase *cierta e infalible ciencia*? ¿Es palabrería vana de un prestidigitador para aturdir a rústicos boquiabiertos? No. Es obsesión tenaz sobre una opinión increíble a todas luces.

Pero, sobre todo, nos sorprende el modo más solemne de aseveración, el juramento, aplicado a las más absolutas e ilimitadas afirmaciones contenidas en la *Destruición de las Indias*. Después de contar multitud de guerras, tormentos, matanzas en la isla Española, y «mil» más que calla, agrega: «sólo quiero en lo de las guerras susodichas concluir con decir y afirmar que, en Dios y en mi conciencia, que tengo por cierto que para hacer todas las injusticias y maldades dichas, y las otras que dejo y podría decir, no dieron más causa los indios ni tuvieron más culpa que podrían dar o tener un convento de buenos y concertados religiosos». ¿Cómo puede jurarse el convencimiento sobre una totalidad de hechos imposible de conocer y juzgar? Y esto no es una humorada que por un descuido se le ocurre una vez; está muy convencido de sus sañudas y abultadas inculpaciones, y tiene el juramento siempre en la punta de la lengua. Las infernales tiranías cometidas en Méjico es imposible contarlas todas, «pero alguna cosa diré, con protestación y juramento de que no pienso que explicaré una

de mil partes». Jura una figuración, una exageración encarecedora.

Aún más; este libro de la *Destruición*, lleno de cifras exorbitantes, y de feroces enormidades, de los 15 ó 25 millones de indios matados, de los tres mil indios desbarrigados en una sobrecomida por pura diversión, de los niños estrellados contra una peña por simple recreo, de las turbas de esclavos de carga llevados en las expediciones ensartados en cadena por el cuello, y que de cuando en cuando uno de ellos es hecho tajadas para dar de comer a los perros de guerra, o que cuando otro de ellos enferma se le corta la cabeza para no detenerse o soltarlo de la cadena; este libro incansable en referir repugnantes crueldades, cada una más repulsiva que la otra, descritas con una fantasía de tan grotesca truculencia que a veces causa risa, como el pintarrajeado cartelón de cantor callejero que cuenta espeluznantes crímenes a la multitud boquiabierta; este libro que no concede ni una sola excepción de bondad a los cristianos que los alivie de tan hórridos crímenes, aún parece poca cosa a su autor, y en la última página Las Casas desahoga su insaciable ansia inculpatoria con este otro juramento: «protestando en Dios y en mi conciencia... que en todas cuantas cosas he dicho, y cuanto lo he encarecido, no he dicho ni encarecido, en calidad ni en cantidad, de diez mil partes (de lo que se ha hecho y se hace hoy) una». Un piadoso sacerdote, a quien seguramente aterraría el reflexionar que caía en la prohibición del Sinaí «No tomarás el nombre de tu Dios en vano», no tiene inconveniente en manchar el nombre de su Dios jurando la veracidad de una inmensa hipérbole, de una descomedida andaluzada. Pues si lo mismo cree juradero lo fantástico que lo real y lo cierto, es que no distingue lo irracional de lo razonable, es que no se da cuenta de las enormidades que su fantasía fabrica.

CARÁCTER PATOLÓGICO DE LA EXAGERACIÓN

Que la imaginación enormizante de Las Casas era insaciable nos lo han dicho las piedras como veinte bueyes con los tres diluvios del volcán guatemalteco, y nos lo dicen con toda claridad abundantes ejemplos más en todas las páginas de la *Destruición*. Sólo llamaré la atención sobre un caso poco visible, perteneciente al estilo literario de este autor. Para cifrar los indígenas muertos por los españoles dice que son «más de doce cuentos (esto es,

doce millones), y en verdad creo, sin pensar engañarme, que son más de quince cuentos». El primer cálculo aproximado lo aumenta con el adverbio *más*, «más de doce», y luego, queriendo hacer otro aumento mucho mayor, esperaríamos que encontrase una cifra extrema, un tope, encabezado por el adverbio *hasta*, « y creo que hasta quince millones» o algo así; pues no, sino que nos da otra cifra aumentable: «creo *más* de quince millones». No puede haber límite en los aumentos. Esto es característico del estilo de Las Casas. Los alemanes mataron en Venezuela «*más*... de cuatro a cinco cuentos de ánimas»; pues bien, si el *más* afecta lo mismo al cinco que al cuatro, ¿a qué poner el cuatro? Todo indica un narrar improvisado, un imaginar progresivo, siempre insaciable en aspirar a lo más enorme.

Esa misma desasosegada ansia de enormidad, bien manifiesta en los cálculos arbitrarios de cifras, se halla también respecto a las realidades concretas que Las Casas dice haber visto con sus propios ojos. «Una vez vide que, teniendo en las parrillas quemándose cuatro o cinco principales señores, y aun pienso que había dos o tres pares de parrillas donde quemaban otros...» El recuerdo de un espectáculo tan horripilante no se comprende que sea tan impreciso, sino porque Las Casas viese cada día asar a la parrilla unos cuantos de aquellos señores indios. Pero aun en este caso, ¿qué es lo que vió Las Casas en el día que nos cuenta? ¿Vió asarse unos indios que se le figuró podían ser cinco o cuatro? ¿Imaginó que pudo ver otros pares de parrillas donde se asaban otros cuatro o seis? No sabemos, prudentemente pensando, nada de lo que vió ni lo que imaginó.

No sólo enormizaba el número de las crueldades, sino que enormizaba la crueldad misma. En suma, dada la manía enormizante que Fray Bartolomé padecía, podemos pensar que *todo* lo que refiere en relación con el mal trato de los indios, sea visto por él, sea contado por otros, está inevitablemente no sólo abultado, sino deformado (los tres diluvios y los veinte bueyes). En lo que él dice haber visto es seguro que no hay exacta verdad, pero hay, sin duda, algún fondo de verdad, en la cual no podemos saber lo que ha aumentado en cantidad ni lo que ha inventado o, por lo menos, lo que ha añadido en circunstancias agravantes.

Con cuanto llevamos expuesto queremos indicar que las exageraciones notadas por todos en la *Destruición* tienen un evidente carácter patológico o anormal: lo uno, por su enormidad incontenible e insaciable, y lo otro, por ofrecerse como regla que no admite ninguna excepción: los indios perfectos frente a los espa-

ñoles infernales, siempre así de un modo infalible. Prejuicios pasajeros, todo el mundo los tiene, pero un prejuicio fundamental irracional mantenido bajo juramento toda la vida constituye una deformación morbosa.

Lo absoluto de este juicio, en cuanto regla inexceptuable y en cuanto a la truculencia, es una aberración contraria al sentido común; y, sin embargo, sirve de base a toda la doctrina y a todas las obras de Las Casas, hasta al *Confesionario*. Ante cada nueva experiencia que las Casas recibe, el prejuicio se robustece, porque la pasión ahuyenta al raciocinio, la sistematización perfecta en que el prejuicio aparece expuesto en la *Destruición* revela un completo delirio paranoico, que así creo lo llaman los psicólogos, en cuyo terreno no quiero entrar, pues ellos son los que debieran estudiar a fondo la obra de Las Casas. La idea fija, ese juicio falso de totalidad en la oposición «indios y españoles», es juicio extraviado que extravía todo juicio nuevo surgido en la mente de Las Casas; prejuicio y falseamiento favorecidos por el hecho de que la realidad ofrecía sin duda frecuentes casos de españoles desalmados y crueles.

El hecho de esos falseamientos sucesivos, mediante los cuales se sistematiza ese irracional prejuicio en su *regla* inexceptuable y en su truculencia enormizante, constituye una maniática preocupación que los contemporáneos notaban. Fray Toribio Motolinía, en su carta de 1555 a Carlos V, describe a Las Casas en viaje llevando consigo dos o tres docenas de indios cargados con equipaje, cuya mayor parte eran escrituras contra españoles; vagueando fuera de su monasterio «en bullicios y desasosiegos, siempre escribiendo procesos o vidas agenas, buscando los males y delitos que por toda esta tierra habían cometido los españoles», sin ocuparse en las ánimas y en la religión de los indios, «porque todos sus negocios han sido con algunos desasosegados, para que le digan cosas que escriba conforme a su apasionado espíritu contra los españoles». Motolinía, en estas palabras, describe bien la anormalidad de la mente que, bajo una fuerte presión afectiva, violenta a las experiencias de la realidad para ajustarlas a un prejuicio. Y por otra parte, la perfecta sistematización de los datos en la *Destrucción de las Indias* confirma la noticia que nos dió el propio Las Casas diciéndonos que en todas las abundantes lecturas que hizo durante cuarenta y cuatro años, en todas encontró argumentos para probar la idea fija, la oposición de los dos términos indio justo-español infernal.

Añadamos aún que la manía descrita por Motolinía, además de procurar informes orales, los procuraba escritos. Las Casas recibía «gran multitud de cartas mensajeras» de todas las Indias, contándo «males, agravios e injusticias» hechas a los indígenas y rogándole que procurase ante los reyes y el Consejo el remedio. Esto es, como dice el ilustre dominico Padre Getino, que el Procurador de los Indios se convertía en procurador de todos los descontentos, exagerando los abusos cometidos por los explotadores de las Indias. Ante cada denuncia recibida, Las Casas, en virtud de su prejuicio-regla, se ve dispensado de cualquier razonamiento crítico, y no sólo da la denuncia por bien averiguada, sino que su pasión le excita a anormalizarla; recordemos una vez más los veinte bueyes y los tres diluvios.

Hagamos ahora la distinción de los dos Las Casas. El prejuicio de origen patológico tan sólidamente constituído en la *Destruición*, expuesto en forma acusatoria narrativa, es aceptado como dato incontrovertible o regla inexcusable, sirviendo de base al *Confesionario*, al tratado *Sobre los indios esclavos* y al *Octavo remedio*. Son las obras fundadas en la aberración de juicio de carácter pasional; todas ellas se basan en la oposición indio-español como algo absoluto que no admite duda ni excepción ninguna. Aquí encontramos al Las Casas rígido, doctrinario, que abomina de cuanto no se ajusta a sus concepciones, y queda incapaz de sospechar si sus disidentes podrán tener alguna razón, si podrán tener algunos informes o motivos que contradigan su regla y su juicio. Pero en otras obras, Las Casas trata del indio y el español en modo objetivamente historial, fuera del conflicto entre ambos; son sus obras más extensas y notables, la *Historia de las Indias* y la *Apologética historia*. En ellas el conflicto, tema del prejuico, no aparece sino en pasajes aislados, y salvo en esos pasajes, el juicio del autor es perfectamente correcto, libre de toda anormalidad afectiva e irracional; en ellas actúa Las Casas en su alternativa de normalidad.

Claro que en todos los casos la anomalía de Las Casas está siempre subyacente. Dominado por un riguroso espíritu ascético, admirando como virtud evangélica innata en los indios su contentarse con nada, su vida pobre, en cueros y ociosa, se dedica a historiar las arriesgadas aventuras que entre esos indios realizan hombres de acción, ambiciosos de peligros, de gloria y de riquezas, y escribe sin poder abandonar, ni por un solo momento, la cerrazón de su adusto ascetismo para admirar, o al menos para comprender una vez tan siquiera, lo que en la humanidad significan el empeñoso ahinco y la energía heroica. Lejos de cualquier intento de compren-

der por igual los dos elementos de su historia, Las Casas afirma esta su limitación ciega, haciendo de ella una pasión dominante; y propendiendo siempre a lo extremoso, llega a una *regla* de juicio moral, exclusiva e inexceptuable: todo lo totalmente bueno está de parte del indio desnudo; todo lo totalmente malo está del español emprendedor. De este modo narra y enjuicia el momento de la Historia en que el viejo mundo busca su necesaria dilatación sobre un mundo nuevo mediante descubrimientos y exploraciones que, en tan gran número y en tan pocos años, jamás sobre la faz del globo se llevaron a cabo, y en la narración de tales hechos no muestra otro intento que poner tenaz, inagotable esfuerzo en condenar ese sobrehumano impulso expansivo. El Las Casas que desarrollando una poderosa energía de escritor y de hombre de acción se capta el respeto y la consideración de todos, el que merecía justamente ser exaltado a la dignidad episcopal, resultó incapaz de mantener el episcopado porque en tal cargo actuó sólo el Las Casas del prejuicio anormal, las Indias invadidas ilegalmente por los cristianos.

LAS CASAS Y HERNANDO DE SOTO

Será útil ver algún caso particular de cómo la realidad aparece deformada en relación con algunos conquistadores.

Un docto americanista, el Padre Constantino Bayle, biógrafo del gran explorador de la Florida, Hernando de Soto, nota que todos los narradores de aquella trabajosísima exploración, los que participaron en los riesgos, los que convivieron con Soto, convienen en ponderar en ese Adelantado la paciencia extremosa con los indios, el deseo de esquivar combates para evitar muertes, su piedad incansable con amigos y enemigos, su ecuánime severidad en las difíciles contingencias de su gobierno; y cuando, en medio de tanto trabajo, Soto muere de fiebres a orillas del Mississipí, un portugués que presente estuvo refiere por largo su cristianísima muerte, rogando a Dios el perdón de sus pecados, devolviendo a las divinas manos el cargo de que estaba investido por el Emperador Carlos V y pidiendo a la vez a todos sus subordinados le perdonasen cualquier ofensa que pudiera haberles hecho y le encomendasen en sus oraciones a Nuestro Señor. Pues bien, Las Casas recoge informes por su parte, sin duda, buenos y malos mezclados, pero su selección de perversidades es el cedazo que se queda con las impurezas y despide la harina. Como arriba dije, halla en éste como en otros casos, confirmada su *regla infalible*; cuenta unas

cuantas bestialidades de los «hijos de perdición» contra los bondadosos indios de la Florida y respecto al tirano (Soto), que era el peor de los hombres, lo despide con estas palabras: «así, el más infelice capitán murió como maleventurado, sin confesión, y no dudamos sino que fué *sepultado en los infiernos* si quizá Dios, ocultamente, no le proveyó según su divina misericordia y no según los méritos de él por tan execrables maldades.» Las Casas no concibe que la contrición del moribundo pudiera merecer el perdón de las maldades y parece como contrariado ante la posibilidad de que la misericordia celeste obrase el milagro de salvar a un hombre totalmente abominable; él *no duda* que ese hombre fué sepultado en los infiernos. La condena con saña, igual a la del viejo Cronicón Burgense, que respira satisfecho al contar el desastrado fin del mayor enemigo de la cristiandad, el que destruyó todos los templos de España: «Mortus est Almanzor et *sepultus est in inferno.*» El odio medieval entre dos religiones revive pujante en el perturbado ánimo de Las Casas para recaer sobre Hernando de Soto, que muere encomendando a Dios su alma y su cargo de Adelantado de la Florida, recibido de Carlos V para propagar la fe y la cultura del Occidente en las salvajes tierras del Nuevo Mundo. El Padre Bayle siente horror hacia el hombre tan falto de caridad cristiana que, después de la piadosa muerte de Soto, osa echarle al lado de Satanás: «entrañas tiene más duras que el más duro conquistador», dice. Nos cuesta trabajo recordar ahora, pero recordémoslo, que este frenético odio está al servicio de una noble causa.

Ramón Menéndez Pidal.
Cuesta del Zarzal, 23.
(Chamartín de la Rosa).
MADRID.

LA CAÑADA

POR

JOSE MARIA SOUVIRON

(A Lourdes y Pilar.)

1

De pronto, el viento canta en los árboles altos.
Está diciendo cosas que yo escuché hace tiempo,
pero de otra manera, más clara y desprovista
de aquellas ansiedades que apenas me dejaban
oír bien lo que un árbol querido nos enseña.
Ahora el viento nos dice lo que el tiempo callaba.
El tiempo pasa siempre silencioso y cansado,
no lo sentimos sino cuando ya va delante:
porque no es la memoria un conjunto de huellas,
sino una rumorosa jauría que nos precede
abriéndonos camino para el paso aún no dado.

Va el recuerdo delante, jadeando y hozando,
y atrás queda el futuro esperando su hora.
Cazador de verdades, sólo cobro las piezas
que me dió la experiencia, y que andan más a prisa
que yo. Los eucaliptos me conocen de antaño,
y el ciprés sabe todo lo que dejé olvidado.
Van los recuerdos antes que yo, buscando al tiempo
para que no concluya su campo ni su ruta.
A veces soy yo mismo mi tiempo, sin saberlo.

Aquí estuve yo ayer. ¿Era el mismo, o no era
sino la sombra de esto que quiero ser ahora?
Buscaré al tiempo ingrato en las nubes que pasan,
en los árboles fijos que se inclinan y quejan,
en las piedras de ayer, en las suaves cortinas
que se mueven lo mismo que otrora, en los insectos
que vuelan torpemente debajo de la parra.

Lo encontraré en el canto del gallo que despierta,
en el pito del tren que pasa por la playa,
en el sabor del vino que mi boca mantiene,

en el amor que vuelve vestido de otro modo.
Encontraré mi tiempo en mis manos cansadas,
en mis ojos que ya no ven como veían,
en el caño de agua que riega los romeros
y en el huevo que acaba de poner la gallina.

Yo era ayer este mismo, pero ya no me busco
donde antes me buscaba. No estoy triste. Me siento
perfectamente solo y en feliz compañía.
Ahora ya sé quedarme en mi cuarto, sin pena,
mirar los muebles con un cariño constante,
acariciar mis libros con un detenimiento
que me pasa las páginas sin que yo las termine.

El viento entre las ramas... Suena igual que de niño,
canta el viento la misma canción de juventud,
y yo estoy mirando cómo pace en el monte
la cabra que hace años olvidé al alejarme;
cómo vuela y se posa en las tejas brillantes
la paloma que antaño perseguí con mis ojos.
Yo estoy aquí en mi tiempo. No, no ha pasado nada;
tan sólo una brillante mariposa de oro.

2

Día de fiesta. Por el aire
va una campana repicando.
Estoy enfrente de mi mar,
debajo de mi cielo limpio.
No hay que pensar en que mañana
será otro día, y no de fiesta;
basta con esta luz tranquila
y este saber que el mundo vive.

Yo pasaré, como los otros
(¿Verdad, padre? ¿Madre, verdad?)
y quedará este día de fiesta
mantenido entre cuatro límites
de piedra roja por un lado,
de agua azul al otro extremo,
de cielo blanco por arriba,
de césped limpio por abajo.

2

¿Quién ha recorrido los mundos?
¿He atravesado tantos mares
como parece? ¿Habré subido
tan exaltadas cordilleras?
No me he movido de este sitio.
La rosa es hoy la misma rosa,
suenan lo mismo en la cocina
los platos limpios en el agua.

Esta tarde será de cantos.
Vendrán mujeres que eran niñas
cuando partí hacia la aventura,
pero yo sólo las veré
como ahora son: mujeres bellas.
La guitarra no se ha callado,
la sirena del barco sigue
con su misma melancolía.
El alma sabe lo que anhela,
el cuerpo ya no ignora nada.

Pasaremos todos, vendrán
otros, a cantar otros cantos.
Sus voces sonarán a fiesta,
el sol alumbrará lo mismo,
la tarde irá cayendo poco
a poco, así como ésta cae.
Esas barcas que se deslizan
por el mar rizado en terral
son las barcas que vi primero,
las que tú me enseñabas, padre,
desde la playa, y me decías
que, de cerca, eran todas blancas.
Esas golondrinas que vuelven
son las que tú contabas, madre,
cuando te daba la tristeza
en primavera, y yo callaba.

Todo esto marcha delante
de mi poesía, me precede.
Si logro alcanzar al recuerdo,
seré verdad, seré verdad.

3

Isabel canta en los olivos. Nadie sabe
por qué canta Isabel sólo cuando está lejos
y nunca entre los otros. Dice que se avergüenza.
Canta tan bien de lejos, que sería precioso
oírla cantar de cerca. Isabel viene y va
con una regadera, refrescando macetas.

La perrita se rasca en el huerto. Lechugas
brillantes bajo el sol. La perrita se rasca
y mira cuidadosa los pájaros que vienen
a posarse en las cumbrs de los surcos de tierra.
Yo no quiero pensar en ciudades lejanas,
ni en calles ni en paseos que no piso hace años.
A mí me basta y sobra con Isabel que canta
y la perra que mira los pájaros contentos.
Ahora llegan mujeres por la escalera blanca.
«Buenas tardes, José.» La cuesta las fatiga.
Dicen las buenas tardes entrecortadamente.
Yo las voy saludando una a una, y sonrío:
«Buenas tardes, Anuchka. Hola, Pilar. Mercedes,
buenas tardes. Me alegro de verte aquí, Maruja.»
Buenas tardes: no hay frase más segura y hermosa.
Me alegro: es la verdad, ni más ni menos. Soy.

Mis hermanas disponen los vasos en la mesa.
Matías va rasgueando su guitarra sonora.
Yo miro, escucho, vivo. No hay tiempo transcurrido.
Otros vendrán, sin duda, pero esto de hoy es fijo.
Doy sucesivamente mi mano a otras manos.
La mano en otra mano es certeza de vida.
Miro los ojos grandes y contentos, los miro
engrandecidamente para nunca olvidarlos.
Oigo las voces, siento los pasos en las piedras.
Todo marcha perfectamente en el universo.

4

Este llano redondo es mi centro.
Aquí, junto al ciprés, la parra y los palomos

y con el mar al otro lado del eucalipto,
soy lo más que yo soy. Aquí perduro
entre un color dorado de racimos
y una brisa con tiempo de levante.
La guitarra nocturna y el gallo de alborada,
el motor de traíña y la sirena,
la campana remota y ese grito
de amor, tan desvaído, pero claro...
Aquí, de lo que soy participáis.

Hermanos y enemigos, hombres del mundo todos:
primero, la ciudad mía, su mar, sus mástiles,
las tabernas que huelen a aceite, las muchachas
que andan como griegas antiguas, los faroles
que parpadean en noches de terral,
la iglesia donde fuí por vez primera a misa,
los pescadores en la playa
y las faeneras en el barrio.

Hermanos, compañeros: desde aquí toda España;
del calor andaluz al frío de Castilla,
desde las castañuelas a la gaita,
desde la soleá a la sardana.

Y luego, mis amigos, camaradas,
elegantes varinas de Lisboa,
industriosos obreros de Inglaterra,
contadinas de Nápoles azul,
hábiles profesores de París,
técnicos concienzudos de Alemania,
finlandesas con trenzas amarillas
que guardáis renos sobre la llanura;
estudiantes de Harvard, sacerdotes
de María-Lag, bonzos de la Manchuria,
danzarinas de Bali, esclavos de Pretoria,
hermanos, desde aquí os saludo a todos,
y que Dios os bendiga.

Vuelvo del mundo vuestro al mundo mío,
que es el mundo de todos, chico y grande:
de vuestros rascacielos y pagodas,
desde vuestros trineos y aviones,

desde Spitzberg al Sáhara,
de los Andes al Jura,
sin aislarme de nada ni encogerme de hombros
ante ningún problema que os importe;
retorno siempre, amigos y paisanos del mundo,
a este redondo llano de la parra
entre el ciprés y el eucalipto,
con un barco de pesca malagueño en la mar.

5

A veces pienso que en mi corazón
no se mantiene nada.
A veces creo que está ya tan lleno,
que es imposible en él buscar albergue.
A veces siento en él jugar mis hijos
y me asomo despacio para verlos.
A veces queda sola una mujer
y ella se encarga de cerrar las puertas.
A veces son amigos los que llegan
y dialogamos detenidamente.
A veces sólo un pájaro perdido
busca refugio en él, y se mantiene.
A veces creo que me voy a morir
porque ya está cansado y falta poco.
A veces está lleno de mi madre,
a veces está solo y está a oscuras.
Pero a veces se mete Dios en él,
y me llena de luces su tiniebla.
Cuando está Dios en él, nunca está solo:
yo no sé qué milagro me sucede,
no sé cómo es posible... No es tan grande...
Cuando está Dios en él, están los hijos,
está el pájaro triste y solitario,
está mi madre y están los amigos,
está la mujer sola, están los árboles,
las piedras y las barcas. Está todo
perfectamente corazón y mío.

José María Souvirón.
Colegio Mayor «Cisneros».
(Ciudad Universitaria).
MADRID.

ANTOLOGIA APASIONADA DE LA BIENAL DE VENECIA *

POR

VICENTE AGUILERA CERNI

SEGUNDA PARTE

BUFFET HABLA CLARO

Si nuestro momento—no nuestra época: eso sería demasiado—puede ofrecer un ejemplo verdaderamente acabado de su propia corrupción, habremos de encontrarlo en la pintura de Bernard Buffet y en las razones de su encumbramiento. Es muy posible que nunca, a lo largo de los tiempos, haya sido admitida, mercantilizada y glorificada tanta podredumbre. ¡Y mediocre, además!

No sabemos, ni nos interesa conocer, el misterioso mecanismo en virtud del cual se puede fabricar e imponer una reputación como ésta. Lo que sí importa—y no poco—es tomar muy buena nota del dramático significado que tiene el que tal cosa sea posible. Esto, naturalmente, no es nada nuevo. Son muchos quienes piensan así, aunque sean pocos los que lo dicen claramente.

Sería muy curioso, y altamente aleccionador, el coleccionar algunos ejemplos de la ruin beatería y el fetichismo existentes en torno a numerosas cuestiones relacionadas con los principios o los hechos en el campo artístico. Y es que la historia—incluso la más actual—suelen hacerla mentes incapaces de afrontar sus propias convicciones. Una vez abierto el surco, la inercia o la cobardía nos van asesinando las verdades, *nuestras* verdades.

El de Bernard Buffet es un caso incomparablemente más grave que el del último Giorgio de Chirico. El italiano halaga la sensualidad y la vanidad; nos presenta un mundo opulento, satisfecho de sí mismo, ingenuo dentro de su perversidad. Buffet es la pura perversión.

Suponemos que algunos encontrarán heterodoxa y bárbara una afirmación semejante. Quizá lo fuera si Buffet solamente hubiera pintado esos agrios paisajes y algunos bodegones en los que, ade-

* La primera parte de este trabajo apareció en nuestro número anterior (87, marzo 1957), págs. 325-341.

más de traslucirse un abortado aguafuertista, hay una dicción enérgica, una violencia de lo rectilíneo que logra impactos casi líricos, casi poéticos en su cruel desnudez. Pero es que hay otras obras, precisamente las de mayor empeño, pintadas valiéndose de supuraciones inconfesables.

El escaso sentimiento por las cualidades entrañables de la materia pictórica es sustituído por un lenguaje que sería ascético si fuera honestamente sincero (cosa que nos permitimos dudar). Mas esta cuestión de su presunta mediocridad como pintor se desvanece ante el aspecto sociológico, ético o moral; pues, aunque eso no esté de moda, será preciso aceptar que también debe tener alguna importancia, sobre todo tras haber comprobado que el alfabeto plástico es rotundamente pobre.

No es que el panorama sea feo. Eso de la fealdad es algo que difícilmente espantará a cualquier hombre del siglo XX que viva con los ojos abiertos. Además, hay mayor dosis de fealdad aparente en Solana o Nolde, por ejemplo. Lo grave del caso es el clima de aberración, la temperatura viciosa, el asco, el desprecio.

Chirico nos hacía pensar en una burla; Buffet, en un insulto pérfidamente calculado para herir y manchar la misma esencia de lo humano.

Pero, ¡ah!, esto no es crítica de arte. El crítico debe ser prudente, académicamente prudente, y abstenerse de traspasar la zona epidérmica del conjunto de valores que puede contener una obra.

El señor Raymond Cogniat ha escrito: «Bernard Buffet... recoge las mayores simpatías y, asimismo, los mayores improperios, porque su personalidad se impone con evidencia indiscutible.» El señor Cogniat es, en verdad, un hombre prudente; de los que —como decimos los españoles—«se curan en salud».

JACQUES VILLON

Con Villon entramos en las estancias de la diafanidad, la pureza y el reposo. En definitiva, el suyo es un triunfo del espíritu. Una victoria lenta, ganada a pulso, conseguida paso a paso.

A Villon le debemos, sobre todo, la esperanza de hallar todavía la serenidad. Esto podrá parecernos poco muchas veces, pues nuestro mundo está lleno de ásperas solicitaciones. Mas, pese a esa evasión aparente que borra los problemas para dejarnos una limpia tranquilidad, siempre posee un matiz cordialmente emotivo.

La evolución de este venerable octogenario, desde su adhesión

al cubismo en 1911 hasta su dicción actual, descubre las vicisitudes de un hombre para el que los triunfos nunca dejaron de ser accesorios.

A Villon se le podría aplicar aquel calificativo de «luminoso» que dedicó Eugenio D'Ors a Fra Angélico, en contraposición al mote de «colorista» que le hubiera asignado un definidor superficial. En verdad—dejando aparte su magistral construcción por planos, su accesible vigor, su estricta honradez—, es la luminosidad lo que marca felizmente esta pintura implacablemente orientada hacia una juventud cada vez mayor.

UN DULCE INTERMEDIO: CHI PAI-SHIH

Esto también hacía falta. Era necesario que alguien nos condujera a un mundo diferente, sin tiempo ni espacio, únicamente vertido hacia un reposo intangible, ligero y suave. No es una isla, sino algo todavía más desasido y despegado de todo. Si no fuera tan verdadero—con esa verdad tremendamente avasalladora de lo poético—, pensaríamos en fugas, en evasiones. Sin embargo, ahí está: palpitando suavemente, dulcemente, imponiéndose con su misma sutileza de aire fresco y distante.

¡Cuán poco es necesario para *decir*! Chi Pai-shih parece haber llegado, tras muchos sufrimientos, tras infinitos insomnios, a la suprema bienaventuranza de la simplicidad, a ese punto en el que la misma madurez de un hombre permite regresar de las cosas, destilando verdades sin esfuerzo ni afectación. Así se puede trocar la inquietud por la calma, cambiar el deseo, la tortura y el querer siempre más, por una suprema resignación.

Chi Pai-shih tiene hoy noventa y seis años. Lo mismo podría llevar sobre sus hombros cuatrocientos años más. El tiempo tiene aquí un valor sin calendario que nosotros nos obstinamos en ignorar. Contemplando esas composiciones donde el arriba, el abajo, el cerca y el lejos flotan fundidos en un ambiente soñado, comprendemos lo que hay de mecánico y prefigurado en nuestra visión del mundo. Así se puede ser enormemente moderno y hallarse a la vez directamente conectado con el arte del período Ming desde sus más prístinos orígenes. Sin embargo, este creador casi centenario, formado en el ambiente nacido de las dinastías Ming y Manchú, sin desdeñar las enseñanzas de una época decadente y escéptica, parece heredar un espíritu sin cronologías, un alma intemporal, inagotable e inconfundible, como el perfume de la tierra húmeda cuando amanece.

Bien está la impaciencia, pero sólo cuando conocemos exactamente nuestro querer. Más todavía, es mejor saber lo que se quiere y estar seguro de que sus esplendor puede morir tranquilamente en la seguridad sin prisas de una refinada melancolía. Esto es, a la vez, ser inmensamente viejo y captar el más oculto latido de la renovada y fresca juventud del mundo. Es un clima de antiguas divinidades, de ligeros templos, de finísimos arbustos, flores delicadas y graciosas bestezuelas. Es la lección de una naturaleza sin aristas, sin peso, sin otra norma que su más sutil depuración.

Chi Pai-shih nos recuerda varias palabras olvidadas: calma, salud y dicha. Para ello ha necesitado vivir durante casi cien años, pintar muchas décadas y heredar el fulgor ancestral de toda una cultura.

VOCES JAPONESAS

La mayor novedad aportada por el Japón a la XXVIII Bienal de Venecia, pertenece al campo de la arquitectura. En este año de 1956 ha inaugurado su propio pabellón, obra de un arquitecto cuyo nombre desconocemos. ¡Qué hermoso, qué rotundo y sereno edificio! En él únicamente es de lamentar la excesiva proximidad de los pabellones vecinos, que merman un merecido aislamiento a esa viviente lección arquitectónica. La concepción volumétrica, la veracidad constructiva, la solución espacial y la continuidad ambiental con su pedazo de naturaleza, son sencillamente magistrales. He aquí un tratado íntegro sobre la austera poética de un estilo (porque esta construcción alcanza ese milagro) y el triunfo de un artista al liberar el lirismo de lo absolutamente sencillo y auténtico.

En este marco espléndido se presentan varios artistas. Debemos recordar, sobre todo, a Kunitaro Suda, cuya magia ambiental nos transporta a un clima espeso donde la luz apenas si crea sombras, donde las distancias parecen querer esfumarse en una misma densidad. La materia insistida contribuye a crear esa atmósfera de cosa trascendente por la que el tiempo pasa como si quisiera detenerse.

En el arte de Kunitaro Suda aparece con fuerza esa atracción hacia lo absoluto que impregna en principio la actitud oriental. No es éste un problema de solución estética—pese a predominar las cualidades abstractas, incluso en obras figurativas como las de Suda—, sino de postura vital. Hay algo que se nos escapa y nos

vuelve tangenciales con relación a una esencia donde nos está vedado el penetrar. Quizá sea que el arte oriental—donde el soplo religioso todavía conserva vigencia—tiene más amplio margen de un sentir y un estar en cierto modo anónimos, colectivos, unánimes. Si así fuera, lo que hay de fascinante en la pintura de Kunitario Suda nacería precisamente de aquellas zonas protegidas contra lo estrictamente personal e individual. A partir de ahí comienza el moderno espíritu de occidente.

Desde ese punto parte Kazu Wakita, que reprime las esencias ancestrales con elementos tomados de Campigli, aunque buscando cierta sensación de monumentalidad y fuerza con las que intenta superar la ya fatigosa banalidad decorativa del italiano. Todavía más metido en el vocabulario internacional, el escultor Shigeru Ueki está en deuda con Arp.

Takeo Yamaguchi utiliza la expresión abstracta procurando conservar la unión con las raíces nacionales, mediante gruesas caligrafías de extraordinaria simplicidad, agrias y enigmáticas.

Por último, las xilografías coloreadas de Shiko Munakata, utilizando el procedimiento al modo tradicional, logra considerable libertad dentro de su apego a los modos de expresión más puramente peculiares de su país.

Como tantas otras veces, aquí también habremos de quedarnos con la palabra más vieja e incontaminada, la más hundida en la antigüedad del suelo. Y que conste una vez más que no es ésta una cuestión de credo estético, sino de orientación o talante vital para llegar—si ello es posible—por el camino del arte al meollo sin fronteras de lo humano.

UN YUGOSLAVO: MIODRAG PROTIC

Con relación a la pasada Bienal, el pabellón yugoslavo aparece en esta ocasión todavía más separado que entonces de las directrices del «realismo socialista». Tres de los artistas presentados esta vez están metidos de lleno en la moderna «tradición» occidental de la distorsión figurativa: los tres son pintores. También hay un escultor. Este último—Vojin Bakic—corrobora la existencia de un peligroso escolasticismo abstracto, con sus irregulares y pulidos volúmenes esféricos.

Los pintores son Pregelj, Vujaklija y Protic. Marij Pregelj—dramático y violento—y Lazar Vujaklija—en busca del hieratismo y la simplicidad—no alcanzan la calidad de Miodrag Protic. Más

intelectualista y depurado, en sus obras no aparece el peso de tortura o deslumbrado expresionismo que caracteriza a Pregelj y Vujaklija. En él manda una mente ordenadora, un tranquilo rigor. Pinta con la cabeza. No es, por tanto, de esos artistas que nos hacen sangrar. Pero su mundo es coherente, seguro, construído.

Protic entra de lleno en la categoría de los buenos pintores que saben interpretar con habilidad consumada el *gusto* de nuestra contemporaneidad, un hombre que sabe esgrimir una fórmula eficaz con elegancia y seguridad. Su vocabulario es simple; gusta del geometrismo y de la construcción; su materia es rica e intencionada. ¿Hay quien pide más? Si lo hubiera—y *debe* haberlo—, tendrá que buscar en otra dirección, pues aquí sólo hay contención y solvencia. Las tormentas, los hundimientos y salvaciones, van por otros rumbos.

EGIPTO VOTA POR EL ARTE DIRIGIDO

En la mente de las gentes se suele asociar el totalitarismo político con el arte dirigido. Craso error, pues todos conocemos alguna excepción muy notoria. Además, desconocemos si el sistema que orienta hoy el señor Gamal Abd El-Nasser puede ser considerado como totalitario. Uno, por suerte o desventura, sabe muy poco de esas cosas, aunque no por ello deje de sentirlas.

El señor Salah Kamel—que, por lo visto, es una especie de portavoz artístico de Gamal Abd El-Nasser—establece tres categorías de valores en el arte egipcio, inspirándose en el libro «La filosofía de la revolución», escrito por su jefe político.

La primera categoría comprende los valores nacionales (como proyección del nacionalismo egipcio al mundo árabe, islámico y mediterráneo). La segunda, los espirituales y religiosos (motor místico que funde el alma y el arte). Y la tercera, los valores eclécticos (representativos de su carácter en cuanto pertenece a un centro mediterráneo de civilización universal, no adscrito exclusivamente al color local).

«*Sobre esta base*—dice Salah Kamel—*la Revolución ha creado una nueva conciencia artística..., ha estimulado el dinamismo de la creación artística y ha preparado, con su fervor, el ambiente para la formación del artista del porvenir.*» Vistos los actuales exponentes de ese arte, habremos de esperar pacientemente a que se conviertan en realidades las esperanzas del señor Kamel. De momento, por tanto, nos conformaremos con anotar el síntoma de que

en Egipto hay gente optimista que confía en la eficacia y posibilidades del arte dirigido.

LA CIUDAD VISTA POR PINTORES NORTEAMERICANOS

Esta XXVIII Bienal veneciana presenta una importante selección organizada por el «Art Institute» de Chicago: *American Artists paint the City*. Con ella, el arte norteamericano reitera una vez más su característico interés por los hechos de nuestro tiempo y las solicitaciones de la vida. Esto ha llegado a constituir una peculiar tradición, vigente desde los pintores de la «Ashcan School» a través de los artistas de la «American Scene» y los cultivadores de tendencias sociales. Pero el hecho verdaderamente curioso estriba en la preocupación de muchos pintores—que se valen del lenguaje no figurativo—por las impresiones nacidas de hechos directamente ligados a los problemas vitales de la época. Entre tales problemas ha de ocupar un puesto preferente el de la ciudad moderna.

La «mostra», orientada con certero criterio didáctico, comprende las principales corrientes actuales del arte estadounidense, cuyo nacimiento simbólico—y casi siempre efectivo—arranca de la histórica «Exposición de la Armería».

Joseph Stella tiene una de sus abundantes variaciones sobre el tema del puente de Brooklyn, donde se escuchan claras resonancias futuristas. Dos acuarelas de John Marin vienen a recordarnos su personal estilo para tratar temas ciudadanos, visiones fuertemente temperamentales que no desmienten la fidelidad del autor a sus propias convicciones.

Sólo tres lienzos representan a Lyonel Feininger, el innegable maestro desaparecido hace pocos meses. Hubiere sido de estricta justicia el dedicar mayor atención a un hombre que jugó papel tan destacado en los equipos de la «Bauhaus», y supo aportar al arte moderno una obra extraordinariamente depurada, un riguroso sentido constructivo y un reposado lirismo.

Entre Feininger y Wilheln Thöny, Corrado Marca-Relli ofrece una interpretación bidimensional del paisaje neoyorkino. Arthur Osver es más convencional. Con ellos, penetramos en un grupo de pintores sobre los que ha dejado profunda y diversa huella el fenómeno industrialista. Su herencia, que se traduce en una postura humana ante la nueva soledad del hombre. Así, Edward Hopper expresa con lenguaje realista esa sensación de aislamiento al contemplar una calle absolutamente impersonal. Los problemas rela-

tivos a la organización interna del cuadro tienen mayor importancia para Charles Sheeler, dominado por la fría precisión de las estructuras industriales. Por el contrario, Lee Gatch siente la vitalidad que descubren las iluminaciones nocturnas o insiste sobre el tema neoyorkino. La tensión, que aumenta hasta el expresionismo con Herbert Katzman, decrece en Loren Mac Iver y se detiene en el frío detallismo mecanicista de Walter Murch.

La equilibrada composición geometrizante de Georgia O'Keefe capta un instante del ordenado fulgor vertical de Nueva York. Tras ella, repentinamente, desaparecen las distancias y nos enfrentamos brutalmente con la descarnada presencia del problema humano. Ivan Le Lorraine Albright se vale de una minuciosa y torturada precisión para expresarnos—como en alguno de sus cuadros más conocidos—un contenido densamente literario: la ruinosa habitación donde no hay tiempo ni hoy, ni ayer, ni mañana; donde sólo hallamos «el siempre, y el siempre, y el siempre sin fin». El mismo espanto de la soledad y la muerte gravita sobre los personajes alucinados de George Tooker, próximos a los recursos plásticos del surrealismo.

Prácticamente ya estamos en los dominios de la pintura social y las interpretaciones diversamente críticas de la vida circundante. Jacob Lawrence—un joven artista negro—y Xavier González—un veterano pintor nacido en Almería—captan momentos del diario existir en sus apretadas composiciones. Reginald Marsh, afín a la ilustración y el reportaje, insiste sobre uno de sus temas callejeros, habiéndole seleccionado esta vez una cola de pordioseros ante la «Misión del Santo Nombre». Jack Levine—«Apteka» y «Funeral del gangster»—reitera sus habituales concepciones y convicciones. Y el magistral Ben Shan aparece representado por una de sus obras menores—«Ave»—, satírica descripción, con ribetes de primitivismo, de una festividad religiosa en un barrio de Nueva York; *«la fiesta*—dice Shahn—, *como todas las celebraciones de este género, es una mezcla de religión y negocio.»* Por último, la línea social termina con Bernard Perlin—«Muchachos ortodoxos»—, un dócil seguidor de Ben Shahn.

Dentro de la abstracción de inspiración geométrica, Jimmy Ernst realiza una interesante y lograda experiencia sobre varios tonos de negro.

La copiosa escuela de abstractos expresionistas aparece presidida por un laborioso cuadro de Jackson Pollok, al que acompañan en primera línea el violento Willem de Kooning y el dramático Franz Kline. Tras ellos, Nicolas Carone y George Mueller.

Todavía queda un grupo interesante, pero rebelde por varias razones a las anteriores nomenclaturas. Así, el «Aeropuerto», del joven expresionista John Hultberg.

Adscritos a tendencias híbridas entre lo abstracto y lo figurativo, Charles Oscar, Hedda Sterne, Norman Lewis y Joseph Friebert, ofrecen destacado interés. El veterano Stuart Davis tiene una de sus animadas y optimistas composiciones. Mark Tobey varias obras, entre las que se debe recordar la exquisita caligrafía orientalizante de sus «Fulgores de ciudad», mágica interpretación que acredita la valía del fundador de la «Escuela del Pacífico».

En conjunto, esta antología de pintores norteamericanos ha venido a confirmar lo que ya sabíamos y hemos repetido en múltiples ocasiones: la vitalidad de un arte que se expresa con ampia diversidad, procurando, las más de las veces, transmitirnos la problemática palpitación de la vida moderna.

UN NUEVO REALISMO EN INGLATERRA

Cuatro jóvenes pintores ingleses plantean la posibilidad de un retorno al objeto, al tema y al contenido con dosis variable de literatura. Esto quiere decir que en las nuevas generaciones no ha desaparecido del todo el deseo de asumir ciertas responsabilidades.

No es el momento de abordar el problema en sus más amplias dimensiones. Sin embargo, es imposible soslayar la evidente intención que ha guiado a los rectores del pabellón británico. La cuestión queda establecida entre la pura investigación plástica, la liberación emocional y la vuelta al tema. Esta última posibilidad es la que ha sido aceptada por John Bratby, Edward Middleditch. Jack Smith y Derrick Greaves. No hay en ellos ninguna adhesión explícita a cualquier doctrinarismo fácilmente visible; lo que sí está en la superficie es el deseo de ser cronistas—y hasta jueces—del mundo donde viven.

Edward Middleditch, con sus resonancias del arte oriental, nos ha parecido el más interesante de los cuatro, aunque sea en Derrick Greaves donde aparezca con mayor claridad aquella vocación «judicial».

EL INFRAMUNDO DE LYNN CHADWICK

¿Hasta dónde puede llegar en un ser humano la capacidad para el horror? Es posible hundirse, naufragar en uno mismo, al-

canzando la turbia frontera donde se desvanece la razón y las formas se vuelven caprichosamente bestiales, monstruosas y devoradoras. Lynn Chadwick ha penetrado en ese mundo donde los gérmenes adquieren desarrollos arbitrarios, creando una fauna feroz, una zoología alucinante.

Como el fenómeno vital, esto no tiene objeto. Se produce porque sí, como una inútil amenaza. La vida parece convertirse aquí en pura desviación, en equivocación irremediable.

Tras su abandono de la escultura móvil con cuerpos flotantes, Chadwick pasó—sobre 1952—a realizar las que él mismo definió como «esculturas en equilibrio», criaturas bestiales espantosamente inmóviles. Todavía predomina el espacio en estos engendros sin vísceras, donde solamente hay tentáculo, garra y caparazón. Luego—desde 1954—vuelve a la corporeidad para experimentar con formas sólidas, fuertemente expresivas, obteniendo espléndidos resultados, utilizando cemento y hierro.

En cualquier caso, el material aparece tratado, no con maestría, sino con algo más hondo y valioso: una suprema concordancia entre sus íntimas posibilidades y la exigente demanda del creador. En cualqiuera de sus épocas, Chadwick ha sabido hallar ese acuerdo. Por lo demás, disfruta la libertad que nuestro tiempo ha regalado al artista, aunque padezca también todas las limitaciones de un escolasticismo cada vez más evidente. Hasta en el pavoroso submundo de sus «esculturas en equilibrio» hay un valor simbólico para quien intente de veras comprender algunas insoslayables enseñanzas de la época que vivimos.

PINTURA SOVIÉTICA

Tras permanecer veintidós años ausente de la Bienal, la Unión Soviética ha comparecido esta vez con un resumen de su producción artística durante ese largo período. La primera impresión recibida—pese a ir advertido—es la de hallarnos en presencia de una exposición ochocentista. Se percibe clara e inmediatamente un sonido monocorde y una tremenda limitación temática. Sin embargo, dentro de su reiterada orientación, ha predominado el criterio de omitir esas obras intencionadamente épicas y propagandísticas que conocemos por reproducciones. Por otra parte, en un sentido académico, los artistas soviéticos son, por lo general, competentes. En esta ocasión se han beneficiado del criterio seleccionador, que intenta presentar, con cierta prudencia para evitar el panfleto, un

panorama de la vida soviética. Así, pues, son soslayadas las procesiones de flameantes banderas; es evitado el Lenin convencional, que extiende el brazo con gesto heroico sobre un fondo de incendios y bayonetas; el Stalin, siempre joven y apuesto, que adopta una actitud napoleónica ante las cúpulas del Kremlin...

Esto respondió, incuestionablemente, a una necesidad histórica (la misma que justifica en los Estados Unidos a ciertos pintores de la «American Scene», como Thomas Hart Benton) y a una determinada evolución de preceptos estéticos decimonónicos de contenido eminentemente burgués. Probablemente por inspiración personal de Stalin fué estructurada la doctrina del «Realismo Socialista», basada principalmente en la reelaboración de ciertos escritos de Bielinsky, Chernichavsky y Repin. A mediados del siglo XX tal orientación ha de producir necesariamente un arte anacrónico, desconectado incluso de la propia realidad soviética, pese a los esfuerzos por representar escenas animadas. Es evidente que la aplicación de consignas similares en el campo científico, por ejemplo, no hubiera permitido jamás a Rusia llegar a fabricar la bomba de hidrógeno y el avión de propulsión a chorro.

La «ideinost», el contenido ideológico, es lo que ha de predominar en el arte soviético, según ha venido propugnando hasta ahora sus teóricos. La fórmula propuesta era bien simple: contenido ideológico elevado, óptimos valores plásticos y claridad en el lenguaje para que estuviese al alcance del pueblo.

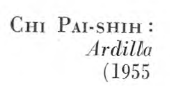
Por contenido ideológico elevado entendíase únicamente la exaltación de las gestas, la existencia y las figuras soviéticas. Se aceptaba de antemano que eran óptimos valores plásticos los del realismo fotográfico. Afirmábase que el arte debía contener una anécdota muy visible para ser accesible al pueblo.

Esto está muy bien. Pero han sido olvidadas demasiadas cosas para que pueda ser aceptado sin más ni más. Los teóricos que defienden esa doctrina en su estado actual adolecen de los mismos defectos que critican: en el fondo, incurren en un vago esteticismo de signo contrario al que combaten; renuncian a las realidades esenciales de su momento histórico; tienden a detener lo que, por su misma esencia, ha de ser avatar infatigable para conservar la vida, que es evolución y no enquistamiento.

No obstante, el problema es considerablemente más vasto y complejo. Pronto, en otro lugar, esperamos poder ocuparnos de él con la atención y el reposo que merece. Mientras tanto, debe constar el dato de que en China, Yugoslavia y Polonia ya se halla en franca revisión el «Realismo Socialista».

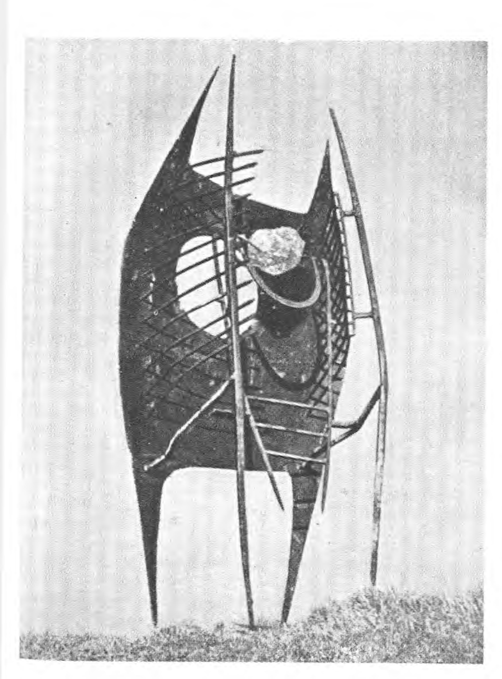


IDRAG PROTIC: *Retrato de mujer* (1956)

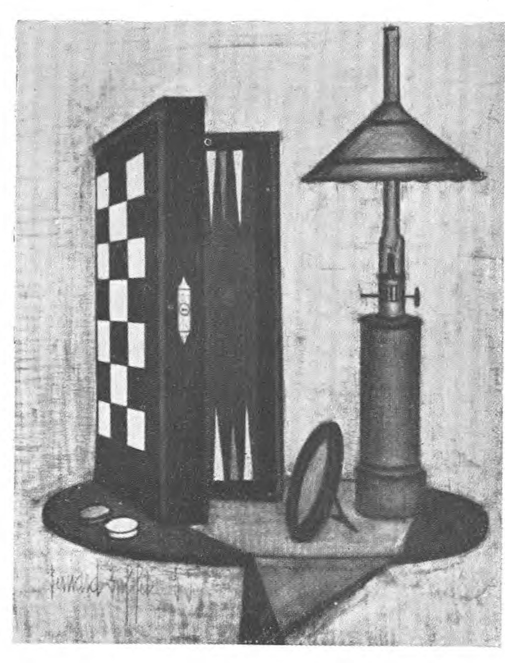


CHI PAI-SHIH: *Ardilla* (1955



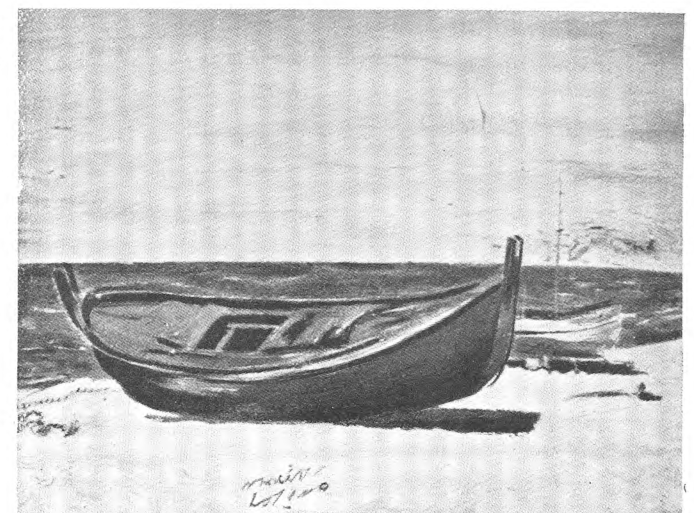


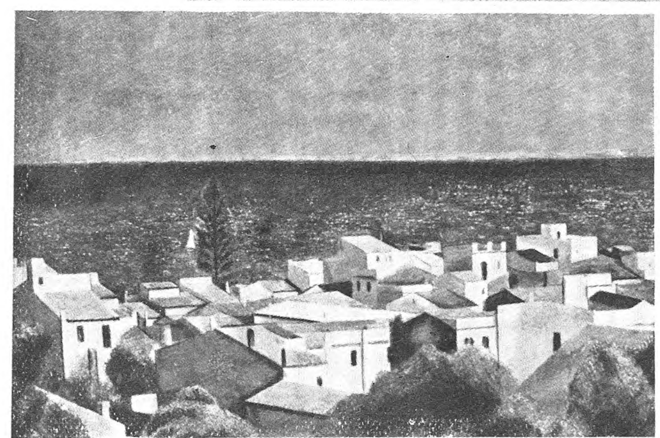
LYNN CHADWICK: *El ojo interno* (1952)



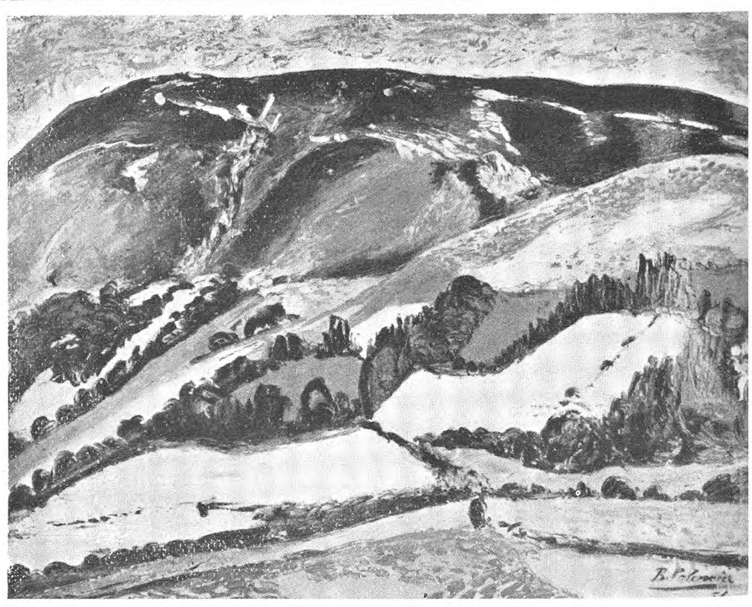
BERNARD BUFFET: *Naturaleza muerta con damero* (1955)

FRANCISCO LOZANO
Paisaje de la barca negra

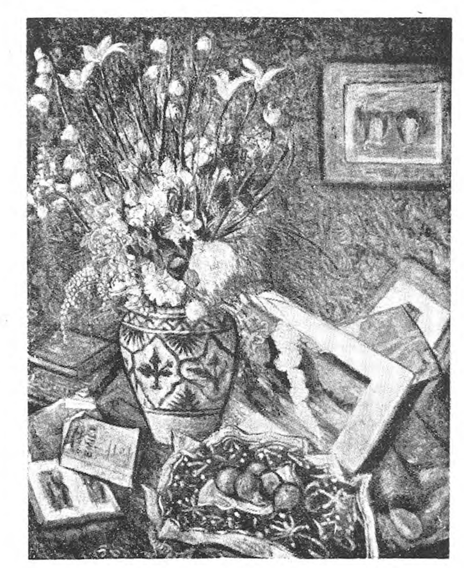




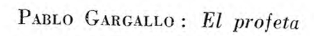
MIGUEL MILLA:
Masnou



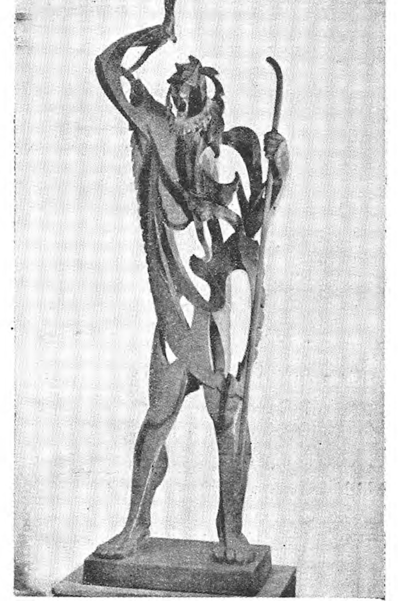
BENJAMÍN PALENCIA: *Amanecer en Castilla*



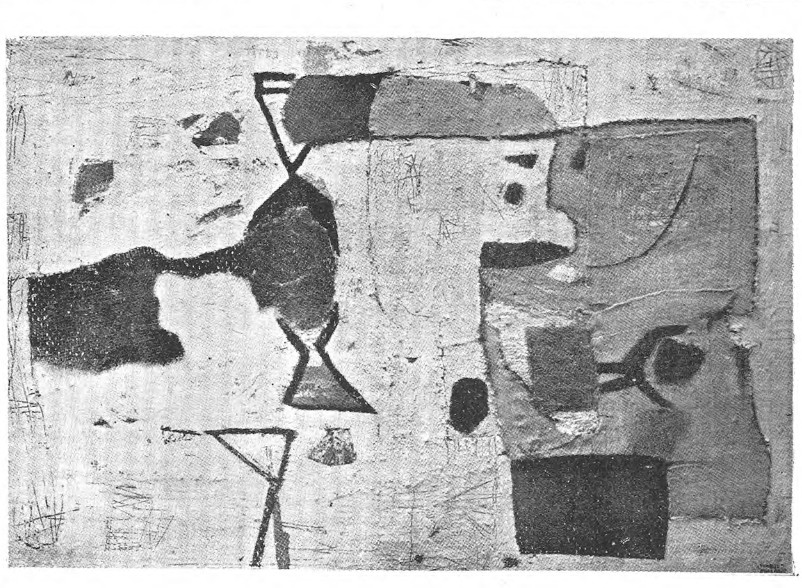
JUAN DE ECHEVARRÍA: *Florero*



PABLO GARGALLO: *El profeta*



LUIS FEITO: *Pintura*

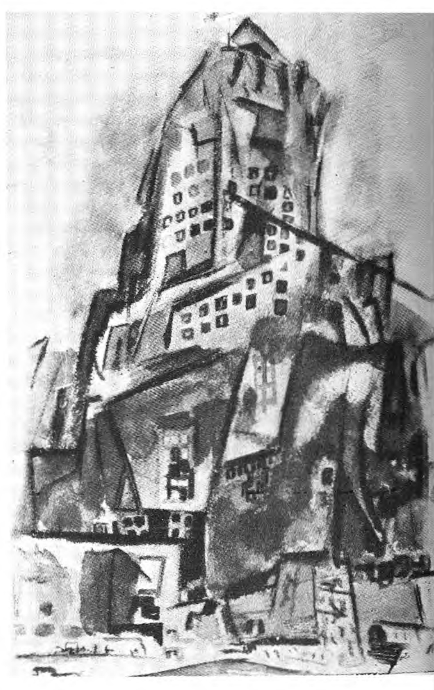


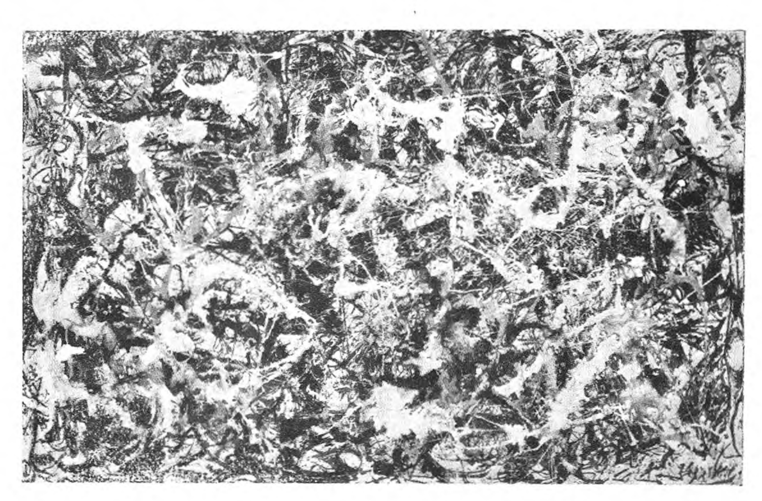
MANOLO MILLARES: *Muro de origen*



Ivan Albright: *Habitación ruinosa*: no tiene tiempo, ni fin, ni hoy, ni ayer, ni mañana; sólo tiene el siempre, y el siempre sin fin (1952-56)

John Marín: *El Palacio de Teléfonos de Nueva York* (1926)





Jackson Pollock: *Convergencia* (1952)

En la Bienal del 34, las obras de Riajski, Brodski y Bogorodski (por desgracia no les conocemos), fueron definidas por un crítico de la época como *de carácter muy incisivo, dramático, violento, típico, claro fruto de una revolución que había sido verdaderamente sentida y vista.* Esta vez se ha procurado acentuar la nota optimista con matices didácticos; escasea la franca propaganda; es raro encontrar la expresión solitaria de un sentimiento personal.

Algunos artistas ya presentados el 34 vuelven de nuevo: los escultores Ivan Sciard y Vera Mukhina; el grabador Kravchenco; los pintores Mihail Nesterov y Piotr Konchialovsky...

De esta generación ya desaparecida procede el arte de los pintores Igor Grabar, A. Kuprin, M. Sarian y Sergio Guerasimov, con los grabadores Vereisky y Favorisky... Guerasimov se destaca sobre todos como un auténtico maestro; su pintura tiene densidad emocional, sabiduría y amor.

Entre la generación cuya madurez coincidió con el período revolucionario podemos entresacar los nombres de Yoganson y Plaustov.

Luego, siguen en el tiempo los pintores Nissky, Pimenov, Simeón Chiukov... Es de recordar este último. Al mismo grupo pertenecen escultores como Tomsky y Kibalnikov.

Los más jóvenes (Nemensky, Ossis, Dubinsky, Nikogosian...) parecen tener su figura en Tatiana Iablonskaya, una pintora competente y bien dotada.

Ahora sólo nos queda el recurso de esperar nuevas exposiciones de arte soviético y estar atentos a las rectificaciones que sufra el «realismo socialista». Si tenemos paciencia, quizá veamos cosas interesantes.

PABLO GARGALLO

Las obras de Pablo Gargallo nos dan una feliz bienvenida al entrar en el pabellón español. Con ellas (tras haber visitado la antología de Juan Gris) se reafirma en el visitante la convicción de que la historia del arte siempre contará con un nombre en sus momentos decisivos.

En este caso, partiendo de las preocupaciones cubistas, asistimos al tránsito de la escultura de bulto a la espacial. Contemplamos también el abandono de los materiales tradicionales para dar paso a otros más adaptables a las nuevas preocupaciones.

Gargallo llegó a plantarse el problema de utilizar el espacio como elemento expresivo, alcanzando soluciones de óptima calidad. Su temperamento fué variado, vibrante, seguro de su querer hasta en los instantes de búsqueda arriesgada. Como todos los verdaderos maestros, ha dejado una lección inagotable.

Al coincidir con la exhibición de Gris, se acentúa el acierto del pabellón español al presentar los trabajos de este aragonés universal, de este artesano que supo sentir y traducir la esencial palpitación de su tiempo. Y si hubiera quien lo dudase, que contemple ese airado «Profeta», donde se resumen la grandeza internacional y la portentosa imaginación plástica de un español clarividente. Como dice Camón Aznar: *Es tan bello como un Donatello.*

BENJAMÍN PALENCIA

Nadie podría determinar aquí dónde se halla la frontera entre el gozo y la tragedia. Todo está exaltado y ardiendo, indeciso entre la alegría y el terror. Los colores exprimen su pureza más ruda, el rojo sólo quiere ser rojo, y claro limón el amarillo, sabedores de que han sido espesados con violenta premeditación.

Castilla pierde su condición de solitaria lejanía para convertirse en rabiosa e inmediata ondulación. Un poco más y habremos llegado hasta las dementes espirales de Vincent Van Gogh (es preciso recordarle; no sólo es el «Caminante» de Palencia en esta Bienal: hay otra cosa, más de actitud que de influencia), habremos alcanzado su hondísimo pavor, la religiosidad que se le entraba en el alma y le hacía ver el dedo de Dios en el mundo alucinante.

Palencia es un gran pintor. Es imposible dudarlo. Pertenece a esa fértil dinastía española de artistas raciales, violentamente rústicos e intensos, conocedores de que la sapiencia no necesita confundirse con el refinamiento, ni el sentir con la debilidad. Unicamente pondremos un pero: su pintura actual va diciendo a gritos que se le ha vuelto fácil. Cuando encuentra la senda del sufrimiento, Benjamín Palencia nos da la esencia trágica y viejísima de Castilla.

DOS PINTORES LEVANTINOS

El Mediterráneo es algo importante. Para los pintores, carece de términos medios: o los salva definitivamente (como salvó al

colosal Sorolla) o los hunde sin remedio. Es imposible otra cosa entre el deslumbramiento implacable que aniquila todos los valores. Como la luz es cegadora, obliga a mirar hacia adentro si no se quiere morir consumido por los rayos devoradores. Como es tan fácil la sensualidad de tanta hermosura inmediata, es preciso tensar el alma para evitar el dulce escollo de la pura contemplación.

En Venecia se salvan los levantinos Miguel Villá y Francisco Lozano. Un barcelonés y un alicantino afincado en Valencia. Ambos vienen a continuar la importancia, el riesgo de un mar donde todo se vuelve diáfano y reverberante.

Villá se libera de esa dispersión luminosa a fuerza de reconstruir desde dentro la luminosa serenidad del paisaje. Para que no se le escape en una fuga de danzantes corpúsculos luminosos, insiste la generosa materia hasta casi llegar a la escultura; los árboles, el mar, las casas o el cielo, son ásperos y alegres a la vez, hablan al tacto o a la vista. Su densidad se reitera cuando transita desde el gozo policromo de Masnou a la sombra olorosa de su «Establo de vacas» o a la «Ribera de Cardosaño».

En Francisco Lozano hubo un lírico que quiso captar las evanescencias más sutiles y delicadas de la tierra y el aire. La luz se desvanecía. Las cosas se le esfumaban. Hoy ha encontrado a su mágico Levante una dimensión dramática que, de repente, convierte en esa barca negra bajo la ira de un sol implacable. Hay algo cada vez más solemne, incluso en la intensa mancha verde de su «Paisaje del arrozal». El huidizo misterio de la realidad es aquí—como siempre—la revelación de un espíritu.

LA JOVEN PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA

La joven pintura abstracta española comparece esta vez en la Bienal dejando constancia de su vitalidad y personalidad. Considerados globalmente, ofrecen un panorama muy esperanzador en relación con los otros grupos abstractos que han sido expuestos en Venecia.

Nuestros abstractos parecen beneficiarse del clima polémico en el que todavía han de crear y avanzar paso a paso. Aunque el combate haya llegado tarde a nuestra patria, no por ello era menos necesario. Precisábamos esta experiencia (las experiencias sólo tienen valor cuando las vive uno mismo) por su aire de aventura, su afán depurador, su rigurosa exactitud y su adentrarse en el

misterio. Y por si esto fuera poco, es evidente la madurez alcanzada. Ya no hay balbuceos, sino aportaciones sustantivas.

En esta XXVIII Bienal se perfila un primer grupo fascinado por el contenido emotivo de la materia. Antonio Tapies realiza un regreso aterrador hacia la hora fundacional del mundo, cuando la roca era un sueño naciente y amenazador. Con dicción totalmente distinta, Manolo Millares tiene su dramático «Muro aborigen», donde la misma pureza con que son empleados los materiales revela el afán del artista por extraer a las cosas su honda verdad oculta; de repente, el muro se perfora para situarnos en la que el pintor llama «dimensión perdida», hundimiento en los umbrales angustiados del espacio y el tiempo. Luis Feito adelgaza trazos sonoros sobre la vejez de una superficie reposada; esto está hecho, líricamente acabado, aunque las líneas se escapan de la implacable limitación del cuadro. Rafael Canogar tiene dos obras: una, en el rumbo de Millares; otra, en el de Feito.

El geometrismo está representado por Enrique Planasdurá, con una obra bien estructurada, pero cuyo colorido parece responder a un concepto distinto al que ha inspirado la forma, donde pesa la sombra de Vasarely. Juan José Tharrats insisten en la densa poética estelar de sus excelentes y algo mecánicas «maculaturas». Por el contrario, la «Venus de Cuenca», de Antonio Saura, se vierte sobre la poesía de lo orgánico en sus instantes de enigmática y oscura formación.

Will Faber, Manuel Mampaso y César Manrique presentan esquemas de signo diverso. En Will Faber hay una irónica descomposición del plano, transformada por Mampaso en la tensión superpuesta de formas hirientes, suspensas. Es más solemne el esquematismo de César Manrique, hasta el que llegan resonancias del Mas d'Azil, ecos simbólicos, reminiscencias mágicas.

Los mensajes de hombres como Tapies, Millares, Feito y Manrique, han pronunciado esta vez en Venecia palabras que deben ser retenidas no sólo por su veracidad, sino también por su promesa.

DOS PALABRAS ABSOLUTAMENTE INCOMPLETAS SOBRE EL RESTO DEL PABELLÓN ESPAÑOL

Si estas páginas fueran desapasionadas e informativas, dedicaríamos algún comentario convencional a los numerosos artistas —demasiados—que participan en el pabellón español. Hablaríamos de la insistencia cósmica en Joaquín Vaquero Palacios, de Ra-

fael Zabaleta, de Antonio Guijarro o de José Beulas. Diríamos que hemos visto con especial simpatía el «Baptisterio de Florencia», de Joaquín Vaquero Turcios, y con singular repulsión lo de Ricardo Macarrón y Menchu Gal. Agregaríamos algunas palabras dedicadas a Francisco Arias, José Caballero, Juan Manuel Caneja, Manuel Capdevila, Modesto Ciruelos, Francisco Echauz, Pedro Flores, Joaquín García Donaire, José María de Labra (se merecería una mención especial por su notable «San Francisco de Asís» y su poético «Angel»), Manuel López Villaseñor, Manuel Maldonado, José Antonio Molina, José Mompou, Pedro Mozos, Victoriano Pardo Galindo, Rafael Reyes, José María Ucelay, Santiago Uranga y Eduardo Vicente... El inteligente lector juzgará mejor que nosotros sobre la oportunidad de presentar en Venecia a alguno de estos destacados artistas.

Sobre los escultores poco podremos agregar a la atinada presentación que les hace Luis Felipe Vivanco en el Catálogo. En ella nos recuerda que José Planes *es un creador de tipo esteticista apoyado sobre todo en valores sensuales*, que Cristino Mallo *está en la línea del mejor Manolo* y que *para Carlos Ferreira la invención de la estatua se logra partiendo exclusivamente del esquema esencial de la forma y potenciando sus posibilidades de vibración y de expansión activa*. Vivanco agrega más adelante: *No termina en estos tres nombres ya consagrados la autenticidad de impulso de los jóvenes escultores españoles. Eudaldo Serra, en Barcelona; Rafael Sanz, Amadeo Gabino y José Luis Sánchez, en Madrid, representan, entre otros, un mismo empeño por buscar soluciones personales a los problemas planteados con lenguaje eficaz de nuestra época.* Ahora bien, entre esos «otros» nosotros quisiéramos destacar un solo nombre: Carmelo Pastor, autor de los mejores trabajos escultóricos actuales que figuran en nuestro pabellón. Aunque su «Campesino» y su «Campesina» acusan la influencia de Marino Marini y Marcello Mascherini, su temperamento se impone rotundamente en una soberbia «Cabeza», donde la misma esclavitud del retrato le ha proporcionado la máxima libertad para encontrarse.

Sólo nos queda recordar la retrospectiva de Juan de Echevarría (1875-1931). Su importancia en el desenvolvimiento de la moderna pintura española adquiere así un nuevo y merecido reconocimiento.

EPÍLOGO

Aquí termina nuestro recorrido por la XXVIII Bienal de Venecia. Hemos transitado y escogido apasionadamente, parcialmente, entre centenares de autores y decenas de países. Una vez más se ha repetido la reunión reiterando el esfuerzo para presentar un panorama que nos permita comprendernos a nosotros mismos.

El arte es el hombre, hoy como ayer. Es la expresión de un sueño, el reflejo de un contorno. Cuando contemplamos entrecruzamientos, reposos, torturas, esperanzas y decepciones vemos el rostro de nuestra propia angustia por hacernos, por ser enteros. Buscamos entre todos la realización de un milagro colectivo, la concordancia entre el ser, el querer y la expresión. Un lenguaje y un alma: un estilo.

Mientras andemos rotos, dispersos, antagonistas de nuestro yo, la vida será un fracaso. Sólo nos queda batallar por ese milagro; ya se hizo una vez y quizá no vuelva a repetirse nunca, aunque persista incólume en el corazón: está en una celda del Convento de San Marcos en Florencia, donde pintara el Beato Angélico...

Vicente Aguilera Cerni.
Fernando el Católico, 29.
VALENCIA.

LAS MUSARAÑAS*

POR

JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS

II. EL MUNDO.

EL MUNDO era ancho y maravilloso. O frío y desesperado. Uno era muy pequeño al lado de los altos muros, de las grandes ancas, de los hombros o de las manos de ciertas personas. Tampoco estaba claro lo de las mujeres y los hombres, aunque pareciera tan natural. Por ejemplo, la aspereza en la barba de los hombres y la piel finísima de las mujeres y el misterio de sus ropas, de sus brazos y sus cabellos. Cuando se soltaban los cabellos y empezaban a peinárselos y se los recogían caudalosamente, daba gusto estarse mirándolas, mirándolas. Tenían mucho misterio y muy impenetrable. No cabía más que estarse quietos; ahora llega este olor, ahora se les forma ese pliegue en el carrillo, ahora les sale un brillo en los ojos.

El mundo estaba lleno de muchas, muy diferentes y muy inexplicables cosas. Otra era que nos gustara estar al lado de ciertas personas y hubiera otras que nos despidieran. O el ponerse triste y alegre. ¿Por qué en ciertos días el aire no pesaba y todo iba ligero y los pies saltaban solos, y había otros sin ganas de saltar ni de nada ni de nada? Luego había cosas mal hechas, como el frío y la necesidad para los pobres, y otras dulces, como algunas coplas que se alzaban en el aire y se abatían embriagadoramente sobre nosotros. Y una mano incesante que nos empujaba y un latir dentro que no paraba, agitado o tranquilo según fuera viniendo la vida.

X. EL CARNAVAL.

IMPOSIBLE parecía que cantando fuera tan triste. Cantaban y reían y armaban un gran jolgorio. Salían a veces en comparsas. Estas eran más incomprensibles y divertidas.

---

* Con estas ocho estancias de *Las Musarañas* (que transporta a un plano infantil y en clausura lo que en *Las cosas del campo* eran puras efusiones rurales), CUADERNOS HISPANOAMERICANOS se complace en presentar a sus lectores las primicias del último libro de José Antonio Muñoz Rojas.

El carnaval siempre resultaba tristísimo. Las máscaras en la calle solitaria, ellos disfrazados de ellas, ellas de ellos. «¿Me conoces? ¿No me conoces?» No parecía que querían hacerse los desconocidos, sino poderse mostrar cómo eran. La verdad era la careta y no la cara. Y reían horriblemente. No acababan de explicarse aquel jolgorio, aquellas carreras, aquellas ocultaciones.

Presentíamos algo turbio, monstruoso, tras todo aquello. Los hombres no eran lo que parecían. Una relación oscura con otra presencia que no se atrevía a mostrarse enteramente, un rostro distinto y más verdadero, una fuerza que los hacía disfrazarse, una como corriente interior, un desasosiego y vuelta a algo turbio, no bello, terrible e inesquivable.

Fué el primer apercibimiento de la inquietud, el terror ante lo humano. La primera comezón por huir, el primer gusto por lo tranquilo y hermoso, saboreado. Por los lugares donde aquello no llegaba. Las iglesias solitarias, el último rincón del jardín, el campo vasto y sin nadie.

XVI. Insectos.

Andaba por la tierra. Era un animalillo gris y algo menor que un garbanzo, hecho de conchas pequeñas que encajaban divinamente unas con otras. Estaba muy bien hecho. Nosotros no teníamos más que tocarle con un briznilla de hierba y se hacía una bola. Era un bicho humilde y muy ocupado. En cuanto lo dejábamos en paz seguía su camino. No debía de tener mucho que hacer. Le llabaman la cochinita. Era uno de nuestros amigos del jardín. Con las hormigas no había que contar. No se detenían nada, nada se podía hacer con ellas. Matarlas o dejarlas. Además picaban.

Había muchos insectos. Unos se veían y otros se oían. Unos daba horror verlos, como los ciempiés. Otros gusto, como las libélulas, los tabarros. Los tabarros eran felices con la fuente. Se encaramaban en una hoja, hacían de ella barco y allá iban a la felicidad. Se remontaban. Del agua al aire, del aire a sus casitas en los tejados, tan bien hechas. Luego estaban las santateresas (1), arrodi-

(1) En Andalucía, la Mantis religiosa.—*N. de la R.*

lladas, verdes, dedicadas a algo superior que no era lo de todos los insectos. Aparecían inesperadamente, se quedaban a lo mejor mucho tiempo estáticas. ¿Por qué? «Están rezando», nos decían.

Ninguno hablaba y todos parecían saber lo que tenían que hacer. Cada uno a lo suyo. Las más indecisas eran las mariposas. Apenas paradas, levantaban el vuelo y a otra cosa. El mismo vuelo no era muy seguro. Había insectos con casa y otros sin ella. Unos parecían ricos y otros pobres.

XVIII. Arquillos.

Era fantástico. Decía:

—Anoche vi en el olivar un nido de gamuzinos.

Y era verdad. Abríamos unos ojos tremendos.

—Arquillos, ¿nos llevarás a verlos? Arquillos, ¿cómo son los gamuzinos? ¿Tienen alas? ¿Oyen? ¿Quieren a los niños?

Arquillos sonreía. Y aquella sonrisa aquietaba nuestras dudas.

—Arquillos, ¿cuándo nos llevas a ver los gamuzinos?

Luego era otra cosa.

—He visto en el olivar una señora que me preguntó si erais buenos. Alta, muy hermosa, vestida como dama.

Y al día siguiente:

—Arquillos, ¿has visto a la señora? ¿Te preguntó por nosotros? ¿Cómo era? ¿Nos llevarás a verla?

Y Arquillos sonreía. Y de la sonrisa salía la señora viva y no daba miedo.

Algunas gentes decían que Arquillos estaba loco. No era más que guarda a sus ojos, pero a los nuestros su guardería encerraba todas las maravillas posibles. Inventaba sin daño, con gusto nuestro. Tenía en sus sonrisas y en sus palabras las llaves de aquel mundo que inexplicablemente se nos iba alejando, yéndosenos de las manos.

XXXIII. Quietecito.

Tú quédate ahí quietecito.

La silla era baja. La habitación, grande. Quietecito. El tiempo pasaba. Estarse quietecito era asomarse adentro. Adentro era grande, vasto, temeroso. Alegre otras veces. Estaba vacío. E íba-

mos nosotros por dentro. Era la única manera de estarse quietecito.

Aquella vastedad frente a la diminuta figura que avanzaba era estremecedora. Quietecito. Había muchas cosas en qué pensar. Estaban los pájaros, estaban los insectos, estaban las palabras susurradas.

—Cuando seas mayor te darás cuenta.

Ser mayor. Siendo mayor era fácil todo. Se podía tener todo, hacerlo todo. Dar un salto, salir a toda hora, pisar fuerte, encerrarse a hablar, echarse novia. Usar chaleco y tener reloj.

—Son las dos. O las tres.

Los mayores lo tenían todo resuelto. Alcanzaban las cosas sin tener que encaramarse en una silla. Salían cuando querían. Nadie les decía:

—Tú estate ahí quietecito.

Quietecito. Por dentro nada quedaba quieto. Al contrario. Mientras más quieto por fuera, más alborotado por dentro. Era como un vapor, como una prisa, como una lástima de estarse perdiendo algo, qué sé yo qué, que acababa por destaparse y hacernos salir corriendo y dejar la pobre silla abandonada.

XXXV. Los novios.

Un día, en la reja de enfrente, apareció hablándole a alguien dentro. A alguien que no se veía.

—Por fin—dijeron en la casa.

«Por fin», nos quedamos pensando nosotros, sin saber qué fin era aquél. La noche siguiente volvió, y la otra y la otra. Ya no hubo noche sin él. Esto debió de ser por el verano. Hacía fresco en la calle. Pero ¿y en invierno? Llegó el invierno y el bulto seguía. De cuando en cuando servía para comprobar la hora. Era un reloj infalible.

—Deben de haber dado las nueve, porque ya está ahí.

Se referían siempre a «los novios», y, sin embargo, era un plural que a nuestros oídos parecía designar un ser solo, no sé por qué. Su realidad nos acercaba a un misterio más.

—¿Qué se dirán?

Debía de ser mucho, porque no acababan. Debía de ser importante, porque lo aguantaban todo. Presentíamos que debía ser dulce. Ella, a quien veíamos a veces en misa, en su patio al pasar, algún día en la calle, aparecía distinta. El hecho de ser novia la

metía en un fanal, como si las palabras que se decían la rodearan, como si le hubiera venido otra naturaleza.

—Se la ha llevado—oímos un buen día en que él no apareció. Las interrogaciones no tenían ahora número. Llevado, ¿dónde?, ¿para qué?, ¿por cuánto tiempo? Y bajo las preguntas, la certeza de una misteriosísima razón que era delicia y temor, como un pozo hondo al que no hubiera más remedio que tirarse lleno de gozo y de muerte.

XXXVI. La feria.

¿Era por el sueño? ¿Por la calle? ¿Tenía el sueño calles? Calles por las que se oía primero una lejana banda de música, más cerca y más cerca después, hasta llegar a nuestras ventanas mismas. ¿Las ventanas del sueño? ¿Las de la casa?

La noche de vísperas no era tampoco como las otras noches. Iba por el cielo de otra manera, estaba como henchida, como navegante y temblorosa por un cielo que no era el de todas las noches. Y no queríamos dormirnos para no perder nada de ella. Y cuando el sueño ya nos vencía, seguíamos despiertos al mismo temblor en el sueño que lo estábamos en la vigilia. Por eso, la diana matinal podía venir lo mismo por el sueño que por la calle. Por eso, al restregarnos los ojos, los abríamos a otro mundo que no era el diario.

Las calles estaban regadas y fresquitas. Las gentes, muy peinadas y dispuestas. El aire lleno de algo, no sabíamos qué, mitad olores, mitad rumores, mitad esperanza que nosotros le poníamos. Comenzaban a pasar los marchantes, los ganados. Y por todas partes, puestos de chumbos, de avellanas, de arropías. Y el tintín del velonero y los pregones, y todos los niños sin churretes y con los zapatos limpios, y todas las mujeres con polvos, muy repeinadas y con jazmines en la cabeza.

Y eso que nosotros vivíamos lejos y apenas nos llegaba más que la resaca de la feria, el oleaje último de sus pitidos, de sus colorines, de sus olores. Allí sería ella. Allá sería ella. No llegaba el momento de ir. Y nos lo estaríamos perdiendo todo con vivir tan lejos.

La feria estaba, efectivamente, allí, pero su último gozo nos huía, estaba un poquito más allá, siempre un poquito más allá que nuestra porfía no lograba nunca alcanzar. Había ruido, avellanas, olores a feria, gentes que hablaban de ella; pero la feria

de verdad, la de dentro, no estaba como nosotros la teníamos. Y nos volvíamos con un poco de amargor en la boca, con un poco de sed insaciada. Y el encendimiento y ruido nos dejaba un regusto malo, una impotencia no enteramente vencida, una urgencia por volver y verterse en aquello, una oscura conciencia de que la feria era la feria y maravillosa, y nosotros unos pobres que no acertábamos a gozarla, unos torpes para sus seguros encantos.

XLIV. Extrañas cosas.

Había cosas extrañas. La rosa era la rosa. La tierra, la tierra. Allí estaba la rosa. Cabía contemplarla, olerla, deshojarla, dejarla. Había, sí, misterio en que estuviera allí aguardando, advirtiéndonos lejanamente que estaba allí. La cosa se complicaba cuando de la rosa se pasaba al jardín. O a las estaciones. O al hecho mismo de que un día estuviera y otro no estuviera. Que un buen día apareciera tan tranquila en su rosal y que una mala tarde se fuera pétalo a pétalo. ¿Adónde? ¿Y el tiempo? Efectivamente, lo bueno tardaba mucho en venir. De primavera a primavera aguardábamos la venida de los borregos pascuales desesperadamente. De agosto a agosto, la feria. De pascua a pascua, los hojaldres. Insensiblemente, el tiempo nos daba conciencia de vivir en una continua despedida. Las cosas eran, no eran. Venían, se iban. Quizá uno era lugar de tránsito. Y había, además, en todo ello una gran indiferencia. Que se fueran o no, a nadie le importaba. Quedaba el hueco donde la rosa estuvo. Seguía el rosal y la tierra. Siempre quedaba la tierra.

Tránsito nosotros mismos, como la rosa o la estación, según advertían de cuando en cuando las campanas. Como la rosa o la estación. Pero ¿y el olor, la llamada del olor, la hermosura de la rosa? ¿Dónde iba aquello? ¿Y quién nos llamaba a nosotros? ¿Dónde iban la alegría del color, del olor de la rosa?

José Antonio Muñoz Rojas.
Velázquez, 92.
MADRID.

RETORNO A LA CREATURA

POR

PABLO GUEVARA *

MI PADRE

UN ZAPATERO

Tenía un gran taller. Era parte del orbe.
Entre cueros y sueños y gritos y zarpazos,
él cantaba y cantaba o se ahogaba en la vida.
Con Forero y Arteche. Siempre Forero, siempre
con Bazetti y mi padre navegando en el patio
y el amable licor como un reino sin fin.
Fué bueno, y yo lo supe a pesar de las ruinas
que alcancé a acariciar. Fué pobre como muchos,
luego creció y creció rodeado de zapatos que luego
fueron botas. Gran monarca su oficio, todo creció
con él: la casa y mi alcancía y esta humanidad.
Pero algo fué muriendo, lentamente al principio;
su fe o su valor, los frágiles trofeos, acaso su pasión;
algo se fué muriendo con esa gran constancia
del que mundo ha deseado.
Y se quedó un día, retorcido en mis brazos,
como una cosa usada, un zapato o un traje,
raíz inolvidable quedó solo y conmigo.
Nadie estaba a su lado. Nadie.
Más allá de la alcoba, amigos y familia,
qué sé yo, lo estrujaban.
Murió solo y conmigo. Nadie se acuerda de él.

(1954)

EL LADRON DE BICICLETAS

I

No, no es el primer espacio que recorro
ni el último junto a tu corazón.

---

* Premio Nacional de Poesía «José Santos Chocano», Fomento a la Cultura. Lima, 1954.

Es tu pavor, bajo la noche fabulosa
que me llega, sustancia de alimañas,
tu dolor, inmóvil sobre la tierra.

El corazón en aquel cine pobre
tocaba los extremos de su edad y de
su astuta raza, astucia para poder vivir.
Sufría anhelantes elevaciones mientras
oía la pluralidad de la flor disminuída
bramando bajo un cielo pavoroso
inútil niño ciego en medio del bullicio
y luego—¿lo recuerdas?—colgando en la
pared como un trozo de res abandonado.

Entonces, todos nos aferramos a la vida
así como los viejos muros al vacío
antes de la demolición.

II

Tras los cielos ambiguos, persevero.
Lucero de las antiguas tumbas, débil,
pero ajeno al criminal y al derrotado.
Te espero, simplemente, con voces que
los otros arrojan como sobras, con mi
mejor gloria y mi denuedo afirmado
el antiguo coraje de la tierra.

Te recupero. De algún modo raíz,
amapola o verano. En la ciudad de Lima
donde no he despreciado las alas de la
credulidad. Y estás aquí, conmigo, a pesar
que no te veo rodeado de la vida, de praderas
y nubes al sol desmelenadas, prolongando
la tierra mejor del corazón.

Te veo.
Los lunes y los jueves, los domingos
y viernes, desde enero a diciembre;
pero hoy no desespero de distancias,
todas bajo el amor de algún modo convergen,

y he jurado, sin dejar de maldecir,
que ha de haber más vida que tus estercoleros.

Marchemos todavía, vehículos brillantes,
en pos de las estrellas. Pero marchemos
libres, del brazo sobre el filo de la vereda
humana. Esto podrías olvidarlo, y de pronto
volver a mirar con pesadumbre incierta.
Y eso nos debilita, y ahoga, y da dolor,
y he salido del cine con brazos infinitos
y, ¿sabes?, te prefiero sobre todas las cosas.

(1954)

POETA

Venid moscas, aquí
un pueblo de begonias y la tierra amarilla
sostienen su cabeza.

Sus libros, cada día
se hunden en el desierto, fríos.

Y acaso alguna vez
para hombres que han aguardado much ,
sus huesos que esperaron
al prodigio del viento
rebroten de sus vísceras.

Y se ilumine el mundo.

(1953)

CIUDAD TRAGICA

Hubimos de llevar una vida mezquina
para acogerte, ¡oh furtiva estrella!

La mano agitada frenéticamente,
y el cruel invierno de la piedra
que era de todos el devastado labio.

El aroma de los batidos puertos;
el bullicio en los mercados y el fluctuar
de los precios; el rumor
leve y preciso en los oscuros cinematógrafos;
los desiertos de los días feriados—después
de la merienda—, los látigos
balanceándose aún sobre los párpados.

La hora terrible en que el cuerpo
fué una extraña flor—no menos el perfume
y el nombre—sobre el día, sobre la noche,
y las cisternas agitándose por el agua diaria.

Hemos de haberte oído espesos y blandos
o cual cereza rebotando en la copa vacía,
amargo también el carozo.

Pero desciende un dios urgente
y abre el volumen de las calles cuitadas.
A morir volveremos como los animales numerados
de las vísperas; esperando, inquietos,
el óleo final y decisivo.

(1951)

SIGLOS

Aquel que prendió fuego a los henares,
templos, canales y palacios,
que pretendió celebridad indeleble
con los versos de Homero entre las ruinas:

pudo ser justo, en algún gesto, profundo;
quizás odió la desolada vanidad,
de sus terrazas, prostíbulos y villas,
ansiaba el mar intenso y la gaviota arriba,
tal vez la paz como esos huesos
calcinándose hermosos junto al Tíber.

(1953)

LOS QUE MURIERON

Todavía se desangran.
Los cielos todavía se desangran.
Los huesos que lucharon siguen en los desiertos.
Los hijos se alimentan junto a los padres muertos

El fondo del dolor multiplicado.
La estación del sinsabor, el miedo.
Muertos y máquinas despiertos
sobre la noche ósea.

Sólo el dolor sobre la tierra.
Las ráfagas de luz no son bastantes.
Sólo el dolor se escucha y no sabemos
cuándo destruiremos su reinado.

(1954)

HUBO UN DIA

Entonces el día entraba al resplandor
y asumía su reino.

Los huesos que estaban por edades
proscritos u olvidados,
todos eran perfectos
y las causas solubles
y los mitos.

La violencia era ignorada
bajo el sol de las ofertas
se vivía dignamente;
se deseaba y se deseaba.

(1954)

PUEBLO DE LA LUZ

Pueblo escogido, pueblo
de mis sueños, ¿dónde estás?
Tierno espacio inviolado al que no
llega la ferocidad del corazón,

te despiertas en mí, te elevas,
alzas profundidades como los árboles,
pero es el dolor el vasto incendio
que me hace en ti un fugitivo.

Oh privilegio, oh pueblo, gracia
que he recorrido sólo en latidos.

(1954)

LA POESIA

Ahuyento la ferocidad del corazón,
las pupilas resistirán la voluntad del viento,
un mismo brazo, juvenil, estremecido de oro,
verterá las hermoseadas cestas, una y otra vez
mostrará las vendimias del corazón del mundo.

No importe el halcón en el techo devastado
ni el rostro sombrío del odio tras el vidrio,
si son tus ojos mi luminosa angustia,
tus labios, la única verdad de cada día,
en todo corazón inexplorado
las ternuras de tu continuo amor
sobre mis tierras.

(1953)

POR AMOR

No tengo tiempo para arrepentirme.
Caminaré hasta sobrevivir los años.
Debo ser los labios del niño en cualquier sitio.
La torre del mago y el anciano.

Imperfección, no podrás destruirme.
No podrías aunque los zócalos del mundo se rasgasen.
Mientras el corazón sea violado en el libertinaje.
No es para mí el sueño de los justos.

El horizonte oscuro ha cegado la dicha.
En medio estoy del viento como un fruto que tiembla

entre climas adversos y graníticos cielos.
No ven libres mis ojos, pero mis ojos ven.

(1954)

DOS MONARCAS

Amo al pescado, el plateado monarca
que se agita en mis manos. Yo lo escucho
y lo miro vibrante en mis sentidos, tal vez
como en las costas libres de alguna gran bahía
donde no hay pescadores que sumerjan las redes.
Fabulosa materia que me intriga los ojos,
dinos, ¿qué feliz este espacio de aleteos dorsales?
Surcador de los sodios, ¿fué feliz este estado del ser
temblando en la ansiedad, pero que nunca supe si es que huía
o partía hacia costas o límites? Oh, habitante del mar,
—otro reino que el mío—, oh, querido, necesito saberlo.

Hoy estamos cogidos. Y tú extrañas el mar.
Y yo extraño el amor. Si sonara el amor
extenso como el mar. Oh, querido.

(1955)

NUESTRAS MANOS

Y es esta mano,
mano que titubea
en la ceniza o bajo el odio,
mano que sufre.

Y es esta otra,
rodeada de colinas, pensativa
mano que esta moldeando
grandes rostros de fe
y de victoria.

Aciaga flor sobre la tierra,
o flor donde el día se impulsa,
oh, corazón, escúchalas.

(1954)

LA NOCHE EN LA CIUDAD

Cuando la noche se precipita en la ciudad,
ciertas calles profundas restablecen la historia
cotidiana de los hombres que pasan. Cuerpos que han
pasado marchitos como hojas, solitarios, algunos parecían
teas vivas llevadas por el tiempo; otros cruzaban, lentos,
vegetaciones sólidas mientras el odio, atentamente, los guiaba.

Y cuando un hombre, espejo de milagros,
distingue la ambición más pura de las calles,
el mundo en algún sitio empieza a hacerse joven.

(1954)

GOETHE, VISTO POR LOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX *

POR

EMILIO LORENZO

Las primeras noticias sobre Goethe que aparecen en nuestro país son un elocuente testimonio de la mixtificación que sufrían las producciones literarias alemanas al pasar por Francia, que era nuestra proveedora directa, y por nuestros traductores o cronistas, tan imputable a nuestros vecinos como a nosotros. Desde los primeros años del siglo XIX son frecuentes en los periódicos literarios españoles notas biográficas relativas al gran poeta alemán, procedentes en su mayor parte de revistas francesas e inglesas. Junto a la perífrasis favorita «el autor de las Pasiones del joven Werther», se leen los títulos más variados: tan pronto «el señor Goethe» o «Mr. Goethe» como «el Intendente de minas y teatros de Weimar»; o bien «del Consejo secreto de Saxonia-Weimar»; tampoco falta una transcripción fonética de su nombre de pila en lengua inglesa («Yon Goethe», hemos leído una vez). Las noticias insertas tienen carácter periodístico e ilustran al lector español sobre el aspecto físico, predilecciones, gustos y estado de salud del gran hombre. Justificando todas estas afirmaciones hallamos otras de carácter erudito que orientan al público sobre el valor de su obra literaria, resumiendo y juzgando los libros que han edificado su fama, en la mayoría de los casos, según el criterio estético imperante en Francia e Inglaterra, si bien favorable, no siempre exacto. Pero sea cual fuere su exactitud, nos interesa destacar la trascendencia de estas breves y escasas valoraciones, pues ellas han de ser durante decenios las que constituyan la única fuente de información de que disponga el literato español para conocer al poeta de Francfort, ya que, como veremos más adelante, éste estuvo privado, casi hasta la segunda mitad de siglo, de textos suficientes para que su significa-

* Las páginas siguientes constituyen un capítulo de un trabajo más amplio redactado en 1943 y que obtuvo el Premio del Instituto Alemán de Cultura en 1944. La aceptación de este premio lleva implícita la cesión de derechos de publicación a dicho Instituto. Las circunstancias políticas de todos conocidas han impedido así que lo que consideramos una modesta, pero tal vez útil aportación al tema no haya aún visto la luz, especialmente cuando sabemos de dos investigadores, uno francés y otro alemán, a quienes interesaría conocer algunos datos para trabajos de mayor envergadura. En otros capítulos de nuestro estudio rastreamos el influjo en la literatura española de las obras de Goethe.

do universal fuera juzgado debidamente, es decir, a base de sus propios méritos.

Reproduzcamos, a modo de muestra, algunas de estas apreciaciones. Por ejemplo, las publicadas por el *Memorial Literario*, en 1802: «Wilhelm Meister» es notable porque «en él se pinta muy bien el carácter de las mujeres»; las «elegías amorosas» (entiéndase *Elegías Romanas*) «están compuestas con todo el fuego y voluptuosidad de Propercio»; *Ifigenia* es una «tragedia en que Goethe siguió enteramente a Eurípides». Se distinguen tres épocas en la vida literaria del poeta, a saber: una primera, de carácter polémico, agitado y tempestuoso, a la que pertenecen *Wilhelm Meister* y las *Xenias*; una segunda, de madurez, en que se incluyen sus dramas *Ifigenia, Torcuato Tasso* y *Egmont*, frutos parciales de su viaje a Italia, y que se cierra con el idilio *Hermann* y *Dorotea*; finalmente, una tercera, «de las bellas artes», que es la que está viviendo actualmente. En esta última, «su ingenio no se remonta ya a regiones tan elevadas», limitándose a «estudiar la teoría de la imitación y el poder del razonamiento...». Los arreglos de Voltaire, los *Propileos* y el poema satírico *Reynaldo* (1) son los resultados de este «infecundo período». Se apoya la denominación de esta fase final «de las bellas artes» con la noticia de haber instituído Goethe en Weimar un premio de pintura al que han de concurrir diversos artistas (2).

Todas estas informaciones, lo mismo que las que publica la misma revista en 1805 (tomo 3, pág. 134), son de carácter anónimo. El primer comentario de un hombre de letras español a una obra goethiana ofrece un interés extraordinario, no sólo por el hecho de ser el primero, sino por la calidad y circunstancias del manifestante. Nos referimos a Clavijo y Fajardo, que, además de ser el protagonista de la tragedia que lleva su nombre, había pasado, por obra y gracia de la pluma de Goethe, al reino de los muertos (3). El testimonio se encuentra en las *Memorias* del diplomático y escritor alemán Rist, que fué encargado de Negocios en Madrid durante los años 1804 a 1806. Copiamos el párrafo en cuestión más como curiosidad literaria que por el valor crítico que puedan tener las manifestaciones de un anciano retirado de la vida literaria: «Wo vom Schauspiel die Rede ist, darf ich doch nicht vergessen, dass ich um diese Zeit die Bekanntschaft eines uns Deutschen durch Goethe

---

(1) Bajo este nombre ha de entenderse *Reineke Fuchs*, la burlesca epopeya medieval.
(2) Para más pormenores, véase *Memorial literario*, 1802, I, 102.
(3) 1805.

klassisch gewordenen tragischen Helden machte, des Clavijo, der durch Beaumarchais'Memoiren und das bekannte Trauerspiel eine Celebrität gewonnen, die er durch manche geistreiche Flugschrift in seinem Vaterlande nicht erreicht hat. Mein Freund Persch führte mich zu dem bald 80 jährigen Greise, der in grosser Zurückgezogenheit mit einer Nichte von einem mässigen Auskommen lebte. Der alte, dicke und heitere Mann, dessen Gedächtnis die Zeit doch einigermassen abgestumpft haben mochte lachte herzlich mit uns über die Ehre, welche man ihm in Deutschland erwiesen, deren Ausgang er jedoch, bei seinem vollständigen Wohlbefinden etwas allzu poetisch fand. Er versicherte, wie sein Ende bis dahin nicht erfolgt, so sei auch seine Schuld nicht ganz so schwer gewesen, als das Trauerspiel besage» (4).

Creemos poder asegurar que este conocimiento de Goethe no fué un caso aislado y que hubo más españoles en condiciones de emitir fallos de más peso, aunque de carácter menos personal. Hombres como el Marqués de la Romana, que estudió en Gottinga, o como Böhl de Faber, del que nos constan sus lecturas de Goethe y de los románticos alemanes, hubieron indudablemente de contribuir en gran medida a propagar los méritos y las ideas de los grandes escritores germánicos, bien que los azarosos tiempos que siguieron a la guerra de la Independencia impidieran que sus juicios trascendieran mucho al público (5).

Hasta el 1832, año de la muerte del poeta, son escasas y de poca importancia las noticias que aparecen respecto a él en la Prensa periódica y revistas literarias. En esta ocasión compuso don L. G. Pardo, Ingeniero de Minas y amigo de don Agustín Durán (otros datos no poseemos de él), «unos cuantos renglones desiguales» (su

(4) *Rists Lebenserinnerungen,* Gotha, 1880. (Y ahora que hablamos del teatro, no puedo de ningún modo olvidar que por aquel tiempo trabé conocimiento con un personaje trágico, que, gracias a Goethe, se ha hecho clásico entre nosotros los alemanes: Clavijo, que, por las *Memorias* de Beaumarchais y la famosa tragedia, ha alcanzado una celebridad que muchos folletos no han conseguido darle en su patria. Mi amigo Persch me llevó a ver al casi octogenario anciano que, muy retirado, vivía en compañía de una sobrina, manteniéndose de una renta moderada. Este viejo, grueso y alegre señor, cuya memoria debía de haber enflaquecido los años, se rió abiertamente con nosotros del honor que le habían dispensado en Alemania, pero cuyo desenlace, teniendo en cuenta su perfecto estado de salud, encontraba demasiado poético, y nos aseguró que lo mismo que el desenlace no había llegado a tanto, tampoco su delito había sido tan grave como nuestra tragedia.)

(5) En la célebre polémica entre Böhl de Faber y don José Joaquín de la Mora fueron divulgadas, sobre todo, las teorías de Schlegel sobre el arte dramático e incluso publicadas en parte. El nombre de Goethe no llegó a entrar en liza. Véase: Camilo Pitollet: *La querelle calderonienne...* y F. M. Tubino: *El Romanticismo en España,* artíc. I («Rev. Contemporánea», t. VII, página 79).

autor los titula así), como homenaje al fallecido, los cuales transcribimos más adelante, de la revista *Blätter für literarische Unterhaltung* (6). Esta misma publicación ofrecía simultáneamente otra muestra de las facultades poéticas de Pardo: una poesía dedicada al minero alemán, de la que naturalmente prescindimos. Copiamos a continuación la presentación que la revista hace de nuestro compatriota y la composición castellana:

DER SPANIER AN GOETHES GRAB

Ein anspruchloser, aber sehr gebildeter Spanier streut auf Goethes Grab, den er noch Zeit vor seinem Tode kennen gelernt, nachdem er während zwei Jahren seinen und Schillers Dichtungen mit regem Eifer und offenem Sinne die Mussestunden widmete, die ihm sein Fach, der Berggau, lassen, diese Blume, für deren weitere Mittheilung wir allein verantwortlich sind, aber keine Entschuldigung zu bedürfen glauben (7).

A LA MUERTE DE GOETHE

¡Qué mágico poder une a tu seno
Tus hijos todos, por la vez primera
Alemania, en dolor tanto sumidos!
Del Rhin al Oder, del Danubio al Elba,
Todo es luto, orfandad, nacional llanto.
¡Murió Goethe! pronuncia lastimera
La germánica Atenas. ¡Murió Goethe!
Francfort, Dresde, Berlín, Munich y Viena.
De la inmortalidad voló a las alas
El Genio que la suya y las ajenas
Naciones admiraban. ¡Murió Goethe!,
A quien sólo un rival hallar pudiera
Casi un siglo, dorado, esclarecido,
Cifrado en su vivir para las letras,
Murió el vate divino, el nuevo Apolo
Del moderno Parnaso, el que supiera
Acallar con su lira peregrina
El ronco ruido de espantosa guerra.
El hombre universal, en cuya muerte
Ciencias, artes y letras se reunieron
Cuatro lustros de gloria inmarcesible,
Valimiento y poder, mordaz oprimiera
La envidia ante sus pies encadenada.

---

(6) Núm. 229, agosto de 1932. Debo esta indicación al sabio director del Goethe Museum, de Francfort, profesor Ernst Beutler.

(7) *El Español ante la tumba de Goethe.* Un español modesto, pero muy culto, derrama estas flores sobre la tumba de Goethe, a quien conoció poco antes de su muerte y a cuyas poesías, así como a las de Schiller, dedicó con vivo celo y abierta inteligencia las horas de ocio que su profesión, la minería, le dejaba libres. De la difusión de estos versos nos hacemos responsables, pero esperamos no necesitar de ninguna disculpa.

Y herir la frente de laureles llena
Atropos no acertaba. ¡Llegó el día
Que el destino trazó! y a Goethe eleva
La humanidad el digno monumento
Que el mérito y el saber sublime premia.
No, Alemania, tú sola, Europa, el Orbe
Oye afligido la funesta nueva;
El solo del virtuoso y sabio es patria
El de Fausto al autor llora y hereda.

L. G. DE PARDO

Estos confusos versos, publicados en Alemania en castellano, tienen el mérito excepcional de ser expresión sincera del dolor del único español que llegó a conocer personalmente a Goethe, circunstancia que conocemos gracias a la nota preliminar de la revista. Esta poesía fué, al parecer, el único eco que la muerte del anciano poeta de Weimar encontró en el espíritu hispano. Posteriormente, apareció traducida al alemán en la misma revista, y el autor de la versión confesaba su impotencia para interpretar exactamente el pensamiento original (8).

La primera mención del fallecimiento que leemos en los periódicos españoles es con motivo de la publicación de sus obras póstumas, y puede verse en el número de *El Correo*, correspondiente al 16 de mayo de aquel año (1832). El 31 de agosto inserta el mismo diario una escueta biografía de Goethe, donde se califica a éste de «uno de los más grandes poetas y de los genios más sublimes de Alemania». Contiene, además, esta noticia detalles de su muerte, así como un breve juicio general sobre sus obras más célebres, que copiamos a continuación: «... sus tragedias, romances, odas, elegías, idilios, etc., se distinguen ora por la energía, la gracia, el sentimiento, ora por la poesía, por la nobleza y elevación de ideas...» (9). El fallecimiento de Walter Scott en el mismo año, que halló en nuestro país una resonancia incomparablemente mayor (10), dió ocasión para recordar a Goethe, a quien el novelista escocés había traducido en su juventud. Los dos nombres sugieren a un articulista el pensamiento de que simbolizaban sus vidas una época entera de la historia literaria. En esta convicción se halla redactada una gacetilla que publica la revista *No me olvides* y de la que reproducimos los renglones más significativos: «Después que

(8) Núm. 315, noviembre de 1832.
(9) *El Correo*, núm. 648. (Tomado del *Diario de Barcelona*.)
(10) Prueba de ello es que bajo los auspicios de la reina se abrió una suscripción para erigir un monumento al poeta escocés. Entre los que a ella contribuyeron figuraban el duque de Frías, Donoso Cortés y otros. Posteriormente se subraya el rasgo de la soberana, que es «la única testa coronada del continente que se ha suscrito» para dicho fin. W. Scott gozó de una popularidad inusitada, sobre todo en Cataluña. Churchman cuenta, hasta 1850, 22 traducciones de este poeta publicadas en Barcelona.

vimos alzarse el túmulo de Goethe, después que hirió nuestros oídos aquella triste y clamorosa campanada que anunció a toda Europa la agonía de Walter Scott y la desaparición de una época entera del arte, ¿qué hace la poesía general? Se queja y se lamenta...» (11). Estas frases son la conclusión de un razonamiento por el cual se ha pretendido explicar el nuevo movimiento poético francés, que capitanean Víctor Hugo y Lamartine. Tienen también interés las referencias que nos suministra otro artículo biográfico del mismo año: «... admirado generalmente, fué completamente feliz, constantemente dichoso... Esta incesante duración de la felicidad es lo más interesante de la vida de Goethe..., y así, es un trabajo ingrato hacer una historia como la suya, en donde faltan aquellos acontecimientos dramáticos, aquellos lances de extraordinaria novedad, aquellos raros contrastes y rasgos singulares que son tan cómodos elementos para un artículo biográfico...». Habría sido interesante conocer la opinión del autor de las líneas anteriores sobre los veinte libros de autobiografía que constituyen *Poesía y Verdad* y abrazan tan sólo la infancia y juventud de Goethe, o sobre alguno de los voluminosos estudios dedicados a la vida del poeta que han visto la luz en la segunda mitad del pasado siglo y en lo que llevamos del presente. Notemos, de paso, cómo este superficial tópico de la felicidad, tan manoseado, siempre que se habla de Goethe, hace ya aquí su aparición y perdura en España hasta la época presente. El decisivo estudio de Ortega y Gasset (12), en que se señala el «tremendo acontecimiento objetivo» que representa la vida del Júpiter de Weimar, señala en el mundo hispánico una nueva etapa en la interpretación de aquella existencia plena de intensidad e inquietud espiritual.

Creemos haber puesto suficientemente de manifiesto el significado que aquel año de 1832 tuvo para la difusión del nombre del inmortal poeta en nuestro país. Ella ha de continuar siempre en ritmo creciente, sin interrupción, hasta nuestros días. Pocos años más tarde empiezan a entrar en contacto los españoles con las primeras muestras que se les ofrecen del amplio y variado pensamiento goethiano. El *Semanario Pintoresco Español* extracta, en dos números consecutivos, algunos pasajes de las *Conversaciones de Goethe con Eckermann,* bajo el epígrafe «Consejos de Goethe a los literatos». Las ideas ofrecidas a los lectores, de tono didáctico en su mayor parte, si bien no pertenecen todas a las más características del maestro, tienen el mérito ya referido de haber situado a nuestro

(11) 1837. Número 13, pág. 2.
(12) *Goethe desde dentro* («Revista de Occidente», abril de 1932).

público, por vez primera, ante los principios estéticos, métodos e ideología del autor de *Fausto*. Frases como ésta: «Toda la poesía tiene su origen en la realidad» parecen haber quedado, entre otras, bastante grabadas en la memoria de nuestros escritores, como hemos de ver más adelante. Del provecho inmediato, verdaderamente lamentable, de estos *Consejos*, puede juzgarse leyendo el enrevesado final con que un redactor anónimo cierra esta selección: «Hemos referido con exactitud algunos oráculos familiares de aquel venerable viejo, cuyo entendimiento sólido y maduro, y creador sin esfuerzo alguno, se presentaba tan majestuoso, sin violencia, y tan grande, sin énfasis...; su tranquila gravedad no es propia de almas tempestuosas y espíritus críticos, de talentos revoltosos, grandes, a veces, pero que parten siempre de un principio mezquino para juzgar o agitar el mundo. No se ve en Goethe el zurriago de Lessing, el gracejo de Wieland, ni el grillo (sic) ideal de Schiller; no es tampoco el dogma de Schlegel, el culto de Novahi (sic), el meteoro luminoso de Bichter (sic); sino otra cosa tan superiormente pura y elevada, que no nos extraña que el ardiente Enrique Heine, al mismo tiempo que se burla del noble patriarca, diga que quedó penetrado de respeto cuando vió por primera vez al Júpiter de la inteligencia» (13).

Por estas fechas se publica en el *Diario Mercantil de Valencia* un artículo que lleva por título: «Poetas alemanes del siglo XIX: Goethe y Schiller». Procede de la *Revue Britannique* y tiene el interés de presentar emparejados a los dos grandes poetas alemanes por vez primera, un ejemplo que tuvo más tarde imitadores en Angulo y Heredia, González Serrano y otros (14). El anónimo articulista intenta dibujar, en breves líneas, los rasgos más salientes de la personalidad y de la obra de ambos genios, complaciéndose en buscar contrastes, bien logrados unas veces, bastantes confusos otras. Dada la escasez de elementos de información que poseían entonces los españoles, según vamos viendo hasta ahora, no podemos negarle el mérito de haber contribuído algo a la tarea de abrir nuevos horizontes a los espíritus que sintieran inquietud o curiosidad literaria. Transcribimos algunos de los renglones más interesantes: «Goethe puede mirarse como un completo ejemplo de felicidad humana... Toda la dicha negada a Cervantes, Shakespeare, Molière, J. J. Rousseau, se concentró en la existencia del patriarca de la poesía alemana.» Notemos cómo se fortalece el tópico de la vida feliz de Goethe, a que hemos aludido antes. Los párrafos

(13) Números 116 y 117, Junio de 1838.
(14) Véase más adelante.

siguientes están consagrados a señalar el antagonismo de ambos genios: «Goethe no pertenece enteramente al siglo XIX. Participa del reflejo de la poesía volteriana, así como Schiller conserva el de la inspiración enérgica de Fichte y Rousseau... El corazón apasionado y espíritu entusiasta de Schiller se lanzan más allá de los límites del mundo real. Goethe jamás se abandona; Schiller, siempre, y, a veces, con imprudencia. La penosa incertidumbre, la necesidad de lo ideal que devoraban a Schiller, la actividad interior que hacía su suplicio, le separaban de su ilustre amigo; amaba el símbolo, como Goethe la observación. Schiller era más elevado. Goethe, más vasto. Schiller, profundo ideal, lleno de una sensibilidad viva y ardiente, se halla muy lejos de poseer la facilidad plástica que distingue a Goethe... Goethe había presentado el ideal por la naturaleza; Schiller elevó la naturaleza a ideal. ¡Qué iluminada libertad de creación en Goethe! En Schiller, ¡qué placer y energía!... No puede leerse a Schiller sin sentirse como penetrado de respeto hacia la humanidad; ni a Goethe sin enamorarse cada vez más de la naturaleza. El uno se acerca al estoicismo; el otro, al panteísmo... Goethe es poeta práctico; sus obras pueden servir cada día y siempre. Son elegantes, durables, ataviadas sin afectación, sólidas por la materia, admirables en el trabajo...» (15).

Este y otros artículos van consolidando más y más la fama de nuestro escritor, a la que sólo resta afirmarse en bases más inconmovibles, cual son sus propias obras, tan parcialmente conocidas entonces, y a las que todas estas referencias hubieran servido bien de ilustración y comentario. Una especie de eco de los *Consejos de Goethe a los literatos* son las citas que, a modo de aforismos, aparecen años después en la revista *La Abeja*, cuando la fama de Goethe ya estaba totalmente afianzada. La misma procedencia parece tener otro artículo inserto en el *Semanario Pintoresco Español*, que tiene por tema los polos Originalidad-Imitación, pero limitados a la novela, y parece estar inspirado en la frase, ya citada aquí: «Toda poesía tiene su origen en la realidad.» El hecho de que la figura de Goethe aparezca en primer término, para apoyar lo mantenido por el articulista, nos hace pensar en los progresos del nombre de aquél que venimos señalando. Se llega a la conclusión de que la mayor parte de las composiciones del género narrativo están tomadas, bien de la experiencia propia, bien de la lectura particular del autor: «... el célebre Goethe, que la Alemania preconiza como un genio original hasta la extravagancia, e independiente aún de

(15) 20 de enero de 1837.

sí propio, arrastró también la cadena de la imitación...» (16). Luego se mencionan las fuentes de inspiración de *Los Cómplices*, de *Goetz de Berlichingen, Clavijo, Werther* y *Fausto*, para sustentar la tesis.

Vemos, pues, cómo en estos años románticos, sin ruido ni estrépito, se va extendiendo poco a poco, ya que no la popularidad, al menos el prestigio de nuestro poeta, si bien los que cooperaron en esta labor lo hacen en un principio con la ligereza del que habla de algo muy lejano y desconocido, pero que es acatado y admirado por unos vecinos cuyas opiniones se respetan. No olvidemos la gran difusión de Goethe en Francia (17) ni el poder fascinador que este país venía ejerciendo sobre nuestros escritores desde el siglo XVIII. A los periodistas y traductores anónimos de reseñas extranjeras que introducen el nombre de Goethe en nuestro país suceden paulatinamente escritores de nota que reconocen y propagan el mérito genial de su obra. Así, por ejemplo, Larra, que cita al *Fausto* al lado de *Otelo, Don Quijote* y *El Convidado de Piedra*; J. María Quadrado, que hace resaltar el respeto e imparcialidad que dominan en los juicios sobre Goethe y Byron, en contraste con el tono vago y declamatorio que se usa con Víctor Hugo; el joven Gil y Carrasco, que advierte ya un cierto matiz melancólico común a Goethe, Byron, Chateaubriand y otros poetas de la época, sin indagar más en las posibles causas del pernicioso y célebre «mal de siglo»; o Hartzenbusch, que desea para Lope un puesto donde sean veneradas las figuras de Shakespeare, Schiller y Goethe, Moreto, Calderón y Tirso, aunque del autor de *Los amantes de Teruel* era de esperar algo más que una mera cita del mayor poeta que produjera la patria de sus antepasados. Las alusiones y referencias son cada vez más numerosas, casi tanto como la versión paulatina de las obras de Goethe, en la que es un elemento importante la revista científico-literaria *La Abeja*, fundada en 1862, y «principalmente extractada de los buenos escritores alemanes», según reza la primera página. Durante el breve período de su publicación se ven en ella, además de una traducción del *Fausto*, máximas, pensamientos y teorías de Goethe, así como fragmentos de sus escritos sobre Ciencias Naturales y de las *Memorias*, de Eckermann. También coopera a este movimiento de propagación el libro de Angulo y Heredia *Goethe y Schiller*, ya citado (18), que contie-

(16) *De la novela en general*, en «Semanario pintoresco español», número 143, 1838.

(17) Sobre este punto el libro más interesante es el de Baldensperger: *Goethe en France*.

(18) *Goethe y Schiller. Su vida, sus obras y su influencia en Alemania*, Madrid, 1863.

ne catorce conferencias pronunciadas por su autor en el Ateneo de Madrid sobre los dos clásicos alemanes. Angulo pertenecía a la nueva generación de escritores que había de propagar el krausismo en España. Iniciado por el filósofo y educador cubano José de la Luz y Caballero en la literatura y filosofía alemanas (19), de las que se manifiesta como un decidido admirador, juzga llegado el momento de ofrecer al público español una referencia circunstanciada de estos dos poetas. De estas lecciones, una tiene carácter introductorio, siete están dedicadas a Goethe, cuatro a Schiller y las dos restantes son comunes a ambos. El mayor mérito de ellas estriba en constituir las primeras biografías propiamente dichas de los dos hombres. La principal fuente de información, según el mismo Angulo declara, ha sido la *Historia de la poesía alemana*, de Gervinus. Es éste uno de aquellos historiadores que llevan la política al terreno de los juicios literarios, y censura duramente la indiferencia, o si se quiere, la pasividad de Goethe con respecto a la idea de nación alemana; ello le impulsa a alzar frente a él la figura de Schiller, algo postergada entonces. El conferenciante español, sin embargo, acusa poco esta posición especial del erudito alemán y cumple excelentemente su intención de ilustrar la obra multiforme de Goethe con relación a su vida, ya que la comprensión de ambas depende grandemente de poner al descubierto y seguir, después, la estrecha conexión que entre ellas existe.

Sin querer decir que el libro de Angulo, por su carácter divulgador, promoviera una revolución en el campo literario, se puede advertir que a partir de su publicación es incesante el aumento del interés hacia las producciones goethianas. Es raro el año en que no sale a la luz alguna traducción de nuestro poeta, ya sea en forma de libro, ya, como en el caso de las poesías, en diarios y revistas. Su personalidad se ha impuesto hasta los más apartados límites del mundo culto, y sería tarea ingrata querer registrar las citas, opiniones y pensamientos que sugirió. Hemos pensado que al extractar los juicios emitidos por cinco sobresalientes críticos de este período, que personifican al mismo tiempo las tendencias políticas y literarias dominantes, habremos logrado dar una impresión bastante aproximada de lo que en las últimas décadas del siglo se pensaba en España sobre el insigne poeta de Francfort. Las figuras

---

(19) Angulo afirma que su maestro «tuvo la fortuna y la dulce satisfacción de conocer y visitar más de una vez al inmortal Goethe». De esta noticia, como de la citada más arriba con respecto al ingeniero Pardo, no hay, sin embargo, confirmación. M. Sanguily, en su biografía *José de la Luz y Caballero* no hace ninguna referencia a esta circunstancia.

seleccionadas para ello son Valera, Menéndez y Pelayo, Pardo Bazán, «Clarín» y Maragall.

Desde su juventud, Valera había sentido una intensa atracción hacia Goethe (20). La gran oportunidad para manifestar sus sentimientos se le ofreció al serle encargada la redacción del prólogo a la edición de *Fausto*, de 1878. Valera prescinde aquí de todos los estudios anteriores y nos confiesa abiertamente qué es lo que piensa sobre *Fausto* y su autor, cosa ciertamente muy interesante.

En efecto, Valera surge desde el primer momento como un decidido admirador de Goethe, dando por sentado que éste es el escritor por excelencia, dotado de una mente clara y brillante, donde se refleja el mundo visible e invisible y se ordenan imágenes y representaciones, «según conviene a la aparición celestial de la belleza». La serenidad augusta del creador de *Hermann y Dorotea* es otra de las características que hace resaltar nuestro crítico: «la reflexión actúa en él, moderando y templando cualquier inspiración». El aspecto de la personalidad de Goethe que Valera enfoca con preferencia es el de la moralidad de su vida. Según él, Goethe no es un creyente en el sentido de profesar una religión determinada, pero dista mucho de ser un escéptico; más exacto sería considerarlo como un optimista. «En lo tocante a la bondad del espíritu del siglo, no ya de creyente, sino de apóstol, conviene calificarle.» Y para reforzar esta afirmación, Valera somete la vida del poeta a una especie de depuración, de la que sale muy airosamente, defendida y ensalzada. Parte de la base de que Goethe obraba con arreglo a una interpretación especial de la vida, según la cual ésta es más valiosa como *teoría* que como *práctica*. La especulación, según esto, es más alto y noble fin que la acción, aunque ésta no esté siempre en consonancia con los altos ideales que persigue el hombre con aquélla. Por eso, quien siente y expresa lo bueno, lo noble, lo heroico y lo santo puede ser débil; pero nunca será impío, ni cruel, ni vil, ni perverso. En consecuencia, la prueba crítica del valor estético de una obra poética implica un certificado de valor moral para el autor. «O la poesía es mala o no es malo el autor de la poesía.» Las malas cualidades morales que algunos señalan en Goethe como hombre desaparecen ante la crítica benévola y entusiasta del prologuista. Incluso el abandono de Federica Brion halla defensa en su pluma, que perdona a Goethe con las mismas palabras que pronunció la amada. Una tras otra son rebatidas vigorosamente todas las imputaciones lanzadas contra su

(20) Siendo estudiante en Granada, en 1845, escribió ya una *Fábula de Euforión*, tomada de la segunda parte de *Fausto*.

conducta con un calor que hubiera asombrado a los más fervientes admiradores del escritor en su propio país.

A la posición teológico-filosófica de Goethe consagra Valera un breve comentario, lo mismo que a su pensamiento ético y político. Un juicio sobre las características estéticas se halla condensado en estos renglones: «Goethe fué un poeta subjetivo, si se atiende a que no hay una sola de sus fábulas que no forme parte de su autobiografía; y objetivo, porque él mismo se ponía como objeto de su observación.» la brevedad de este juicio general, insuficiente, pero exacto, se compensa con un detenido estudio del *Fausto*, del que tratamos en otro lugar.

Este prólogo, una verdadera apología, fué considerado en su tiempo como exagerado. Nosotros debemos admitir, sí, que a veces Valera se ha dejado arrastrar por su entusiasmo, pero hay que reconocerle, sin embargo, el mérito de no haberse sumado a los partidarios de la hipótesis estético-moral que intenta explicar la actitud indiferente de ciertos grandes hombres frente al amor, la moral y la patria, así como el sacrificio a dicha actitud de nobles efectos y sagrados deberes, como si todo ello fuera exigencia de una especie de divinidad, de un ídolo interno al que llaman genio. Esta categoría no la reconoce Valera; antes bien, la reprueba, en tanto significa exclusión de los valores más humanos de la personalidad o menosprecio de los mismos.

Más extensas y hondas que el prólogo que acabamos de tratar son las consideraciones que Menéndez y Pelayo hace sobre Goethe en su *Historia de las ideas estéticas en España*. Menéndez y Pelayo, como resultas de su polémica contra los krausistas, rastreó los orígenes de esta escuela en Alemania y, entregado a esta tarea, vino a conocer algunos de los valores más sobresalientes de la edad de oro alemana, para los que muestra siempre una gran estimación. Sólo al principio, cuando sus conocimientos no eran muy hondos, y se advierte poca objetividad en sus observaciones, comete el error de extender su aversión primitiva contra los krausistas a todos los compatriotas del fundador de la escuela. «¿El gusto alemán? ¡Horror! La misma relación tiene con el nuestro que el del Congo o el de Angola. Nada de Heine, de Uhland o de Rückert; todo eso será, y es de positivo, muy bueno allá en su tierra, pero lejos, muy lejos de aquí. Nada de humorismos ni de nebulosidades. *Suum cuique*. A los latinos, poesía latina; a los germanos, germanismo puro. ¿Para cuándo son las leyes de la historia y de la raza?» Pero la opinión sobre Goethe contrasta todavía más con todas sus manifestaciones posteriores. Júzguese: «Goethe quiso

enlazar el *Fausto* germánico con la *Helena* griega. ¡Consorcio imposible! En el brillante cielo del mediodía nunca dominarán las nieblas del septentrión.» Estas líneas son de 1876. En 1881, centenario de la muerte de Calderón, ha variado sensiblemente de parecer. Con ocasión de publicarse un trabajo de Sánchez Moguel, en el que se analizan las semejanzas entre el *Mágico Prodigioso,* de Calderón, y *Fausto,* don Marcelino califica de profanación el hecho de comparar ambas obras, ya que en el drama calderoniano lo único admirable es lo que el autor tomó de la leyenda. Pero ya hemos dicho más arriba que es en la *Historia de las ideas estéticas* donde se nos revela más sagaz.

Como una antítesis profunda de Schiller, es introducido y estudiado Goethe en la serie de los estéticos alemanes del siglo XIX (21). Los juicios que don Marcelino pronuncia sobre él son concluyentes y llenos de suficiencia, si bien nos atrevemos a sospechar que algunos sean de segunda mano, pues no creemos que Menéndez y Pelayo llegara a conocer directamente todas las obras que enjuicia y sí buena parte de la copiosa bibliografía. Su voz, sin embargo, es considerada como la más autorizada entre nuestros críticos, y por ello reproducimos aquí algunos de los párrafos más significativos: «Goethe es el gran poeta panteísta e idealista, el poeta del *empirismo intelectual,* poeta objetivo por excelencia..., totalmente pagano, con cierto politeísmo simbólico que diviniza las fuerzas naturales, el alma secreta de la creación... No aceptaba los sistemas filosóficos más que como *formas diferentes* especulación y de la metafísica de las escuelas que el de Goethe... No acptaba los sistemas filosóficos más que como *formas diferentes de vida,* y con un eclecticismo personal se asimilaba de cada uno lo que estaba en armonía con su propia naturaleza.» Esto sobre el pensamiento filosófico. En cuanto al genio científico y literario de Goethe, lo hace derivar de dos instintos muy desarrollados en él: el de generalización y el de especificación. De ahí que unas veces se nos muestre poético en la ciencia y otras científico en la poesía. «A ser posible, la compenetración de Arte y Ciencia, sin que uno y otra perdieran de su pureza, Goethe la hubiera realizado.» Los elogios de Goethe como poeta no sobrepasan en calor a los de Valera, pero sí en magnitud: «Poeta de los mayores del mundo, el mayor del siglo en que nació, y el mayor también del siglo XIX... Nadie ha recibido en tanto grado como Goethe la influencia de su siglo y nadie ha influído en él con tanta soberanía e indepen-

(21) *Historia de las ideas estéticas,* tomo VII, págs. 113 y siguientes.

dencia propia. No hay escuela que no pueda reclamar por suya alguna de las obras de Goethe. No hay movimiento literario de alguna importancia que no tenga en sus libros el punto de partida.» Menéndez y Pelayo hace certeramente arrancar de Goethe las dos direcciones fundamentales del movimiento romántico: la histórica, con su inteligente amor a las cosas de la Edad Media, que se inicia en *Goetz* y en *Egmont* y continúa en Walter Scott; y la interna psicológica, que parte de *Werther* y se bifurca en numerosas ramas: *René, Obermann, Adolfo, Jacobo Ortis* y *Childe Harold*. Un defecto, sin embargo, halla el autor de las *Ideas estéticas* para la total armonía de la obra goethiana. Esta falta, que nos produce una impresión de frialdad, que nos deja inquieto y desasosegado el ánimo, es la absoluta indiferencia con que procede Goethe en cuanto a los fines. La explicación la encuentra ya en Saint-Beuve: «Goethe era capaz de comprenderlo todo en el mundo menos dos cosas: el héroe y el santo...» «Esta ceguera para las cosas cristianas—continúa Menéndez y Pelayo—ha tenido tristes consecuencias para su arte, haciéndolo a veces seco, inhumano y antipático.» No nos extraña este parecer en el ortodoxo polígrafo santanderino, pues ya el mismo Valera había apuntado, aunque no tan claramente, este aspecto del poeta alemán, bien que para él la causa estribe simplemente en su incredulidad para todo lo sobrenatural, insuficiencia que explica por qué escritores más pobres de ingenio tocan y hieren mejor el alma humana.

Un movimiento de antipatía contra Goethe, cuyas raíces habría que buscar en Francia, particularmente en Barbey de Aurevilly, Dumas hijo y Edmond Scherer, y que llegó a su mayor virulencia en los años que siguieron a la guerra franco-prusiana, halló algunos representantes en España. Pretexto y fundamento de esta antipatía eran principalmente aquellas cualidades morales que ya hemos visto señalar a los dos críticos precedentes, en los cuales, sin embargo, sólo se han infiltrado estas corrientes sin llegar a influir poderosamente en sus juicios. La Condesa de Pardo Bazán halla una causa puramente subjetiva en esta animadversión: «Rara vez he manifestado a nadie mi simpatía hacia el autor del *Fausto* (por haber sabido idear, entre tanta obra maestra, la suprema obra de una vida larga, venturosa y fecunda) sin que al punto estallase la protesta colérica de la reprobación y la inquina contra hombre tan tuno y tan malo... que acertó a ser algo feliz. Mientras que yo entiendo que el vivir dichoso es un título de agradecimiento general, por lo que tiene de *ejemplar*, de edifi-

cante, otros llegan al extremo de decir que aborrecen a Goethe y justificar su aborrecimiento acusándole de no haber pagado tributo a los dolores y a las tristezas humanas...» (22). En lugar de unirse al coro de los que admiran la inmensa actividad de Goethe y le menosprecian por su falta de originalidad, de imaginación y de fibra dramática, la Pardo Bazán alaba en él su juvenil inspiración, profunda y humana, que es la que inmortaliza su obra: «Marchitas juzgamos ya las teorías científicas de Goethe, mientras que la infeliz Margarita conserva todo su patético encanto...» (23). Al propio tiempo no deja de reconocer la contribución que el pensamiento elevado de Goethe tiene en su fama imperecedera: «... No por eso ha de desconocerse que la profundidad y alteza del ejercicio filosófico, que engrandeció a Goethe sobre todos los poetas de su tiempo, sublima también a Dante y a su epopeya...» (24). Notemos cómo en esta simpática defensa de la felicidad humana y en la femenina atracción por la figura de Margarita, de la que nos ocupamos más extensamente en su lugar, se advierte bien claramente el sello personal de la novelista gallega.

El célebre crítico asturiano Leopoldo Alas «Clarín» fué desde su juventud un entusiasta decidido de la filosofía y literatura alemanas: «Enfrascado en la lectura de filósofos y poetas alemanes, me parecían entonces poca cosa muchos de mis contemporáneos españoles... a quienes no leía» (25). Esta circunstancia no le impidió, sin embargo, emitir en época posterior toda clase de opiniones libres de prejuicios extranjerizantes; a pesar de su marcada predilección por Goethe, no se muestra tan blando en sus manifestaciones como los escritores que acabamos de tratar. Siente, como Menéndez y Pelayo, admiración por el poeta, y cierta desconfianza, tal vez decepción, por el hombre. Acaso sea éste el motivo de la reserva que en él advertimos. Tacha de benévola la crítica de Valera al enjuiciar los actos de la vida sentimental de Goethe, en especial el episodio de Federica Brion, si bien admite la posibilidad de pensar sobre ello, con el tiempo, de otro modo: «... Hoy por hoy, a pesar de la literatura escéptica que priva en este particular, Goethe no merece mi absolución (que no necesita) para sus pecados de amor, porque no pecó por amar mucho, sino tal vez por amar poco» (26). Al redactar el prólogo

(22) *Retratos y apuntes literarios*, pág. 15.
(23) *Nuevo teatro crítico*, enero 1893, pág. 80.
(24) Idem, íd.
(25) *Obras completas*, tomo I, pág. 30, Madrid, 1912.
(26) *Solos de Clarín*, cuarta edición, 1891, pág. 256 (escrito hacia el año 1878).

al libro de González Serrano *Goethe*, ha cambiado «Clarín» de parecer, como había previsto años antes: «Es necesario perdonar al estudiante de Estrasburgo lo que su víctima de Sesenheim le perdonó de todo corazón, porque adivinó la grandeza de su destino...» Pero no se muestra, sin embargo, tan indulgente con otro lado sombrío del poeta: «Goethe consagró su existencia a la propia educación; pero tan noble propósito es, siendo el principal objetivo, egoísta al cabo» (27). El hombre Goethe, que vive sufriendo, pecando, compartiendo las miserias y alegrías de la humana existencia, sale aquí un poco malparado, a pesar de no pertenecer «Clarín» al grupo de españoles que, valga la expresión, le saboteaban. El crítico asturiano no puso en duda en ningún momento su genialidad, aunque se hallara muy lejos de hacer a ésta concesiones absurdas.

Juan Maragall, el delicado poeta catalán, ha sido el más ferviente de los admiradores que el autor del *Fausto* haya tenido en nuestra patria. La primera etapa de su vida poética, todavía en la adolescencia, podría calificarse de goethiana. Era entonces cuando al afán que ponía en aprender el alemán se unía la pasión por el más grande poeta de esta lengua, culminación de un período literario que acaparaba su interés. Ninguno de los múltiples matices que contiene la obra literaria del poeta alemán escapa a su fina sensibilidad de artista. Goethe, a partir de su primera juventud, no es únicamente el mayor de los poetas alemanes, es *su poeta*. Un rasgo elocuente de esta viva adhesión nos lo ofrece el siguiente fragmento de la carta a un compañero: «Es inútil que intente pintarte mis impresiones. Es inútil que continúe escribiendo ahora, porque sólo sabría hablarte de espíritus, de fuerzas, del hombre, de la Naturaleza, del diablo, de Dios, etc., etc...» Y, arrastrado por este impulso incontenible, termina: «... Adiós, te abraza tu amigo Juan Goethe (digo) Maragall Gorina» (28). Con los años, esta primitiva inclinación a Goethe se extendió a otros escritores alemanes. Novalis y Nietzsche fueron los que, en segundo término, gozaron de su predilección. No es oportuno señalar aquí todas las analogías que existen entre Maragall y el poeta romántico de los *Himnos a la noche*, perceptibles especialmente en las ideas de aquél sobre el lenguaje (29). Tampoco nos

(27) Prólogo a *Goethe. Ensayos críticos*, de González Serrano, págs. 20-21. De éste se trata aquí más adelante.

(28) La cita procede del libro de Juan Chabás *Juan Maragall, poeta y ciudadano*, publicado en la colección «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX».

(29) Sobre la influencia de Novalis en Maragall puede verse el prólogo al volumen XIX de las *Obras completas* del escritor catalán.

incumbe averiguar las causas del favor que el filósofo del *Zaratustra* encontró en el escritor catalán. Nos interesa tan sólo hacer constar estas influencias para señalar los diferentes aspectos del pensamiento alemán que intervinieron en la formación espiritual del autor del *Elogi de la Paraula.* Pero, a pesar de todas ellas, es el venerador de Goethe el que surge por doquier. Aparte de las traducciones e imitaciones, de que hemos de ocuparnos en lugar adecuado, pueden señalarse constantemente en sus obras, citas y referencias, pensamientos y máximas de Goethe que se han convertido en lemas de su existencia. La influencia del Júpiter de Weimar sobre el poeta catalán exigiría un estudio exclusivo. Nosotros seguiremos fieles a nuestro plan de consignar en este capítulo las opiniones que la personalidad de Goethe suscita en nuestro país y cerraremos esta breve reseña sobre Maragall con las palabras que escribió con ocasión del 150 aniversario del nacimiento en Francfort del poeta alemán: «... Goethe es un poeta plenamente consciente de sus creaciones. Goethe *sabe lo que hace,* y así como en *Hamlet* y en *Don Quijote* los comentaristas han encontrado perfecciones y sentidos que no sospecharon sus autores, en la obra de Goethe hay muchas cosas que sus admiradores no vieron y la futura Humanidad ira descubriendo...» Más adelante pone de relieve el carácter pedagógico de sus doctrinas: «... Podíamos llamar su filosofía una naturaleza trascendental que se resuelve en un gran optimismo... Por esto, por poseer un sentido optimista trascendental de la vida, Goethe es, como quizá ningún otro grande artista, un *perpetuo educador...*» (30). De este aspecto de Goethe ningún español podrá dar fe mejor que Juan Maragall, el más entusiasta e incondicional de sus discípulos al lado de acá de los Pirineos.

LOS «ENSAYOS CRÍTICOS» DE GONZÁLEZ SERRANO

Los artículos que el catedrático de Filosofía don Urbano González Serrano publicó primero en la «Revista contemporánea» y reunió después en un volumen tres veces editado (31), pueden pasar por ser el estudio más acabado que apareció en nuestra patria sobre Goethe durante el siglo XIX. Debido a ello y al hecho

(30) *Obras completas,* serie castellana, artículo II, pág. 279.
(31) *Goethe. Ensayos críticos,* Madrid, Rubiños, 1878; ídem íd., segunda edición, Madrid, Carrión, 1892; ídem íd., tercera edición, corregida y aumentada, con prólogo de «Clarín», Madrid, Librería Internacional, 1900.

de que el libro presente solamente semejanzas de asunto con las manifestaciones de los escritores que acabamos de tratar, pero no de exposición ni de contenido, hemos decidido ocuparnos de él aparte.

La obra tiene, en primer término, carácter biográfico. González Serrano supo apreciar en todo su valor las palabras de Goethe cuando dice: «Mis obras no son más que fragmentos de una gran confesión», y consideró ineludible la tarea de buscar en su existencia el mejor comentario y motivo de sus producciones. Para ello se pertrechó de antemano de abundante material bibliográfico, en su mayor parte francés, y se dispuso a analizar minuciosamente la incesante transformación que el pensamiento de Goethe experimenta a lo largo de su vida. Hay que advertir, no obstante, en honor a la verdad, que esta rica erudición en libros franceses perjudica, más que favorece, la interpretación imparcial y objetiva de vida y obras. En algunos momentos no se sabe hasta qué punto son originales los juicios del autor. Las fuentes principales de que se valió son los estudios y comentarios de Caro, Bossert, Blaze de Bury, Saint-René Taillandier, Mézières, Saint-Beuve y Scherer (Ed.). De los alemanes tan sólo parece conocer la obra de Rosenkranz *Goethe und seine Werke*, que, publicada en 1847, estaba ampliamente superada por otras más modernas. González Serrano, profundo observador y excelente psicólogo para su época, autor de notables trabajos en este género, lleva a cabo en este terreno de la psicología una labor exclusivamente personal, de hombre experto en el oficio, que capta y comprende todas las contradicciones temporales que encierra la intensa y variada existencia de Goethe, haciendo resaltar todas las bellezas de su obra maestra y penetrando hondamente en los recovecos de su amplio pensamiento filosófico. Sin participar por completo de las ideas en boga acerca de la supuesta felicidad del Júpiter de Weimar, presiente a través de los rasgos de su serena fisonomía las torturas interiores que el artista padece y que por poderosos esfuerzos de voluntad domina en la vida real. En la crítica de los vicios morales de su carácter no oculta González Serrano la compasión que las víctimas de su conducta le inspiran, pero sigue las corrientes contemporáneas, sin incurrir en intransigencias, atenuando, generoso, estos defectos y exaltando la genialidad poética del culpable.

Para dar mejor idea de las ideas sustentadas por el ensayista español vamos a transcribir a continuación algunos de los conceptos más característicos contenidos en su libro: «... (Goethe) debe ser juzgado, según un *criterio adecuado*, en el conjunto de toda su

vida, en la síntesis general de su obra, y principalmente en el trayecto triunfal que sigue para subir al templo de la gloria. En tanto, no le preguntéis por su personalidad, no examinéis sus afectos, no le pidáis cuenta de las víctimas que arrolla, de los corazones que asesina; sed benévolos en vuestro juicio y admiradle en todas las ocasiones, porque siempre escribe sus obras con su propia vida y nunca deja de sacrificar al arte su personalidad y cuanto a ella se refiere con una imparcialidad egoísta y suprema. Panteísta al observar la naturaleza, porque busca como principio y fin de su conocimiento la unidad; politeísta en el arte, porque exige éste gran individualización plástica en las representaciones, y pietista cristiano en el mundo moral, cuando tolera la calma de sus pasiones que ahogue su viril escepticismo; es un *espíritu sincrético* anheloso de armonía, un alma que esparce sus afectos a los cuatro vientos, un genio, en fin, que *obra y vive*; dispensémosle, pues, que no sea un *pensador sistemático* y condolámonos de que no haya sido un hombre más moral y menos inconsecuente...»

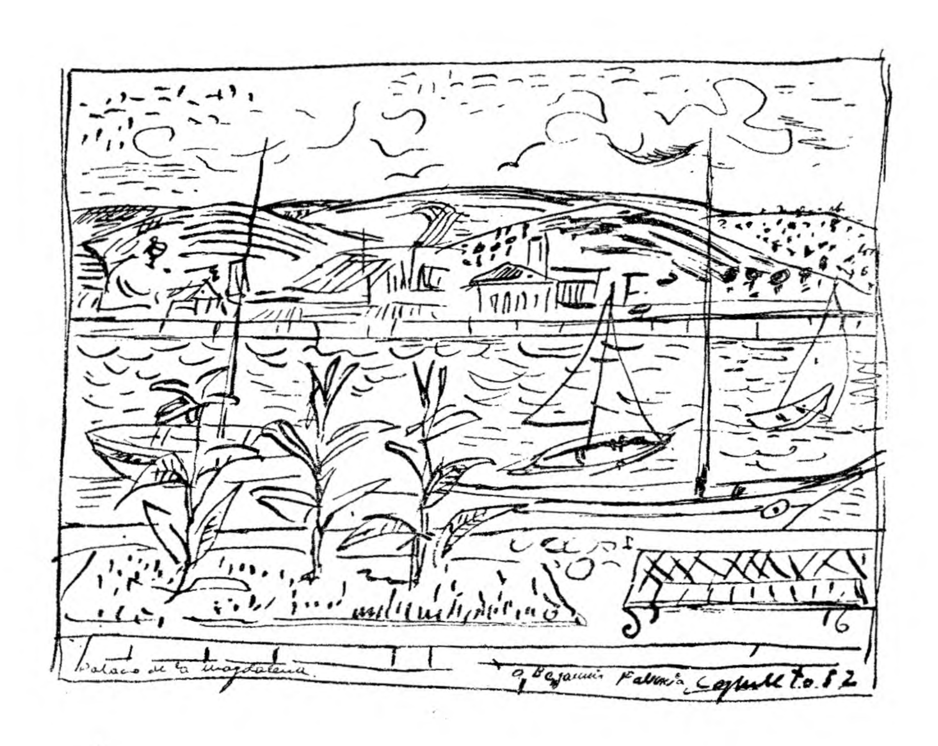
* * *

Si quisiéramos resumir en breves líneas toda la exposición anterior habríamos de advertir, en primer término, que el proceso que sigue la personalidad de Goethe en la opinión de los españoles, a lo largo del siglo XIX, es superficial y lento al principio, pero hondo y acelerado en los últimos años. Desde las primeras referencias que aparecen en el *Memorial literario* hasta el profundo estudio de González Serrano, capaz de parangonarse ya con muchas biografías extranjeras, media un abismo. Habría que subrayar en segundo término una nota común a casi todos los juicios emitidos sobre Goethe en este último período, juicios que, dicho sea de paso, nos parecen los más personales entre todos los que hemos registrado a través de toda la centuria. Esta nota común podríamos denominarla moralismo, y consiste en una tendencia, muy humana por cierto, a enjuiciar insistentemente todos los actos más o menos equívocos de la vida del poeta, de acuerdo con las normas éticas más diversas, lo cual se prestaba, naturalmente, a interpretaciones de todos los géneros. La atención quedó así desviada del escritor y enderezada al hombre. De este modo, muchos se complacían en juzgar el abandono de Federica desde distintos puntos de vista, y pocos sentían interés por averiguar los nuevos valores que Goethe había aportado a la cultura universal. Y éste era el estado de cosas al terminar el XIX. Ahora, aun apartándonos de los límites

impuestos, hemos de hacer notar aquí que el proceso a que acabamos de referirnos persiste hasta la fecha, habiendo sido el exponente más destacado del mismo el ya mencionado ensayo de Ortega y Gasset *Goethe desde dentro*. Este estudio marca no sólo la cumbre en la evolución de la personalidad de Goethe en el pensamiento español, sino también una nueva época en la crítica europea del poeta alemán e incluso en la crítica literaria en general. Así lo reconoce uno de los tratadistas de mayor valía en el campo de la investigación literaria, que toma de nuestro escritor la expresión «Biografía desde dentro», y la considera un nuevo método en la historia de la crítica literaria (32).

Emilio Lorenzo.
Paseo de Rosales, 38.
MADRID.

(32) JULIUS PETTERSEN (*Die Wissenschaft von der Dichtung*, I Band, S. 45, 1939, Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlín): «An der Stelle der aus dem Material aufgebauten Biographie von aussen trat die Biographie von innen, wie man sie genannt hat. Und deren Ansprüchen genügte, wie der spanische Philosoph José Ortega y Gasset im Jahre 1932 sagte, auch das Buch von Simmel, das er das einzige lesbare nannte, noch lange nicht.»



BRUJULA DE ACTUALIDAD

LOS ORIGENES DE LA HISPANIDAD EN EL SIGLO XIX *

Me cupo el honor, hace unos años, de iniciar sistemática y científicamente el estudio de la política americanista en España en el siglo XIX, y pienso que, debido a ello, me siento ahora honrado con la tarea de presentar a los estudiosos hispánicos esta interesantísima obra, que viene a cumplir una doble tarea en un campo de investigación que se caracterizaba, hasta hace poco, por una casi total ausencia bibliográfica. En primer lugar, el libro de Van Aken va a engrosar de modo destacado el pequeño número de los publicados hasta ahora sobre la política americanista española en el siglo pasado. Pero, además, esta obra va a ser la primera publicada sobre uno de los más importantes—y actuales—aspectos de aquella política: el de los orígenes de ese movimiento hispánico que se conoce con el nombre de Hispanidad.

La escasez de bibliografía sobre tales temas y el desconocimiento de muchos escritores sobre la publicada han hecho que algunos, tan ignorantes como audaces, hayan afirmado que España «abandonó» a los países hispanoamericanos desde la independencia política de éstos. Se ha hablado, en efecto, de un pretendido *abandonismo* español y se ha pensado—y, peor aún, se ha dicho—que el año 1892 marca el comienzo de la aproximación y las relaciones entre España e Hispanoamérica durante la llamada Edad Contemporánea.

Importa, pues, subrayar de nuevo un hecho claro; a saber: que no es 1892 la fecha inicial de las relaciones hispanoamericanas, sino el año que marca la primera culminación de todo un proceso anterior en dichas relaciones internacionales. Estudiado debidamente el tema, se ve, en efecto, que entre 1830 y 1850 existía en ambas orillas atlánticas una extensa opinión panhispánica, que era ya, en la segunda de esas fechas, un importante movimiento para establecer una liga o confederación de naciones hispánicas. Así, no sólo los diarios españoles propagaron esta idea, sino que se fundaron también revistas consagradas a defender y publicar tal programa, en cuyo desarrollo colaboraron intelectuales y políticos españoles e hispanoamericanos de nombres tan ilustres como los de Martínez de la Rosa, Castelar, Ferrer del Río, Pi y Margall,

* Prólogo a la obra de Mark J. Van Aken: *Los orígenes de la Hispanidad en el siglo XIX*, de próxima publicación por el Instituto de Cultura Hispánica.

Amador de los Ríos, los hermanos Asquerino, Juan Valera, Magariños Cervantes, Muñoz del Monte, Bello, Baralt y otros.

Esto demuestra, pues, como señala Van Aken, que «las raíces de la Hispanidad se encuentran profundamente arraigadas en el suelo del siglo pasado». Tal idea encuentra, por otra parte, sus antecedentes históricos en los proyectos de Aranda, Godoy y Lucas Alamán, aunque estos planes tendían, en realidad, a consumar un cierto modo de desintegración del Imperio español, ya que cuando se propusieron no estaba rota aún la unidad política imperial. Los posteriores planes panhispánicos, en cambio, perseguían la reintegración después de la ruptura y atomización que significó la Independencia.

La reintegración debía empezar, por tanto, tras la emancipación de Hispanoamérica. ¿Qué reacción hubo en España ante este hecho político? «Una preocupación honda de tipo nacional y colectivo», contesta Van Aken. Cierto; pero también debe añadirse una primera incredulidad ante el acontecimiento. que fué considerado, en este primer momento, como una mera alteración del orden público en algunas de las provincias ultramarinas, debida a los sucesos acaecidos en la España peninsular. Más adelante pudo medirse ya la trascendencia política de los movimientos americanos y se empezó a pensar en la necesidad de corregir los muchos defectos que se advertían en el sistema político de la monarquía. Se habló, pues, de reformas y se creyó—así se dijo, al menos—que la nueva Constitución política sería la panacea de todos los males.

Esta errónea creencia puso de manifiesto la falta de comprensión de los políticos peninsulares en lo relativo al sentido de los acontecimientos ultramarinos; incomprensión que, por otra parte, al lastrar la acción gubernativa, produjo como resultado el ahondamiento de las diferencias y, con ello, el comienzo de la separación definitiva. Porque el parlamentarismo gaditano no envió a América más que vagas promesas y vana palabrería de concordia en torno a la nueva ley fundamental, pero con el acompañamiento, más real y concreto, de unos pocos miles de soldados que sofocaran la rebelión.

Había que esperar, por lo demás, el regreso del rey cautivo. Pero cuando, en 1814, Fernando VII volvió al trono de sus mayores y recobró el pleno ejercicio de la soberanía, en vez de afrontar el problema americano con amplitud de espíritu y escuchar las razones de sus súbditos ultramarinos, se empeñó en una intensa e inútil tarea reconquistadora, cuyos únicos resultados fueron el

recrudecimiento de la guerra, la destrucción y aniquilamiento de muchas zonas y poblaciones americanas y la derrota y enemistad con las nuevas repúblicas como corolario.

Tal situación se prolongó hasta fines de 1833. Para entonces, muerto el rey y templados los odios por los años, empezó a pensarse en España en iniciar las relaciones amistosas con los que habían sido antiguos reinos americanos de la Corona. A tal convicción se llegó solamente tras atribuir la ruina económica peninsular a la falta de comercio con América, que era preciso reanudar si se quería revitalizar la cadavérica situación del erario público peninsular. He aquí, en efecto, la idea que importa subrayar: los políticos españoles de los años 1834 y 1835 trataban de reanudar el diálogo con los Estados hispanoamericanos solamente desde el punto de vista comercial, y con este criterio básico se emprendieron las negociaciones. Las nuevas repúblicas, en cambio, aspiraban a ver reconocida su independencia por España, y a este objetivo primordail supeditaron todos los demás, excepto el de las indemnizaciones que España reclamaba y que ellas no estaban dispuestas a aceptar.

Hubo, por lo demás, otros problemas de no fácil resolución, que determinaron la lentitud y complejidad de las negociaciones y que, al no encontrar en los tratados el arreglo definitivo, originaron multitud de reclamaciones y algunos incidentes a lo largo del siglo. Esto no quiere decir, sin embargo, que subsistieran siempre los mismos problemas planteados al principio de los contactos diplomáticos ni que éstos se iniciaran con todos los Estados al mismo tiempo. España, por el contrario, consideró primero globalmente el problema del reconocimiento de la independencia de Hispanoamérica; pero a partir de 1835, iniciadas ya las conversaciones con la República Mexicana, trató con cada país por separado y hubo de encarar separadamente también las cuestiones específicas que cada uno de ellos presentaba. Así, la serie de reconocimientos se inició con el de México en 1836; siguieron Ecuador, Chile y Venezuela, entre 1840 y 1850; Costa Rica, Nicaragua, República Dominicana y Argentina, de 1850 a 1860; Bolivia, Guatemala y El Salvador, entre 1860 y 1870; Perú, en 1879; dos años después, Colombia; Paraguay y Uruguay, en 1882, y Honduras, por último, en 1895.

Del mismo modo, durante el transcurso del siglo XIX surgieron con algunos Estados motivos de fricción inéditos a la hora de reanudar las relaciones amistosas. Por lo que respecta al sentimiento de la Hispanidad, cuyos orígenes se trata aquí de rastrear,

la década de 1840 a 1850 se caracteriza por un relativamente menor interés de España por América. Erraría, sin embargo, quien pensase que la falta de interés equivale a abandono, pues durante esos diez años persistió el deseo de lograr el establecimiento de una comunidad de naciones hispánicas, como demuestra la persistente atención que a este tema dedicaron los periódicos. Por otra parte, tal empresa halló, en los últimos años de la enunciada década, el estímulo que significó la guerra entre Estados Unidos y la República Mexicana.

Inmediatamente se verá en qué sentido operó ese estímulo y los resultados que produjo. Pero antes cumple observar que para entonces ya el Gobierno español había subsanado gran parte de los errores con que enfocara su política americanista, y a ello no fueron ajenos muchos individuos particulares que desde hacía tiempo venían orientando acertadamente la cuestión de las relaciones con los países hispanoamericanos. Y es justo destacar, entre esas personas, el nombre del coronel Flinter—verdadero precursor de la Hispanidad, como dice Van Aken—, autor de una interesantísima Memoria, que determinó la publicación de varios escritos en los diarios españoles, de los cuales el citado autor norteamericano recoge tres en su antología.

Esto sabido, no puede ya extrañar que el problema planteado por el conflicto mexicano-norteamericano fuese bien enfocado e incluso previsto, en cierto modo, por algunos políticos españoles. Así, don Pedro Pascual Oliver, que había sido ministro plenipotenciario de España en México, puso de manifiesto ante el Senado el peligro en que se hallaba la cultura y la civilización hispánicas y, concretamente, el dominio español en las Antillas. Del mismo modo, *El Heraldo* dedicó al problema varios artículos, que expresaban el temor de España por la suerte futura de los países hispanoamericanos si México caía, como era presumible, en poder del coloso del norte.

La cuestión está especialmente bien vista por Van Aken, quien señala con claridad el cambio suscitado en el panorama político de América por el conflicto mexicano-norteamericano. Existía, en efecto, antes de estallar la guerra, un equilibrio entre Francia, Inglaterra y Estados Unidos, que no dejaba de favorecer a España. Pero ese equilibrio se vió roto por la agresión yanqui a México, y esto constituyó un poderoso acicate para el movimiento panhispánico.

El peligro norteamericano, por lo demás, había sido previsto con cierta anticipación por el Gobierno español, especialmente por

Narváez, que trató de contrarrestar la amenaza estadounidense —amenaza contra la cultura hispánica y contra la monarquía— creando en América Estados monárquicos vinculados directamente con España. Y a esta idea respondieron los proyectos de instauración de monarquías en México, Ecuador, Perú y Bolivia, con las cuales se lograría fundar la apetecida comunidad hispánica de naciones, incluso revivir de algún modo la potencia imperial española, única capaz de poner coto a la expansión norteamericana en el nuevo continente.

El recelo de los países afectados y otros motivos que no es posible exponer aquí hicieron fracasar, sin embargo, los planes monárquicos de España, y este fracaso hizo cambiar la actitud española hacia Hispanomérica. No era la monarquía, según acaba de verse, la medicina contra el peligro angloamericano. La fórmula salvadora era muy otra: justamente la misma que había dado la grandeza a los Estados Unidos de Norteamérica, es decir, la confederación de todos los países hispánicos con respeto de sus respectivas formas de Gobierno. Y éste va a ser, pues, el objetivo perseguido durante la década 1850-1860 por la política exterior de España. Así, la actividad de Eduardo Asquerino en Chile y la de Alfonso Escalante en Wáshington está dirigida hacia ese fin; el cual, por otra parte, no contaba sólo con el apoyo del Gobierno español, sino con el de los intelectuales de mayor relieve en aquella época: el Duque de Rivas, Bretón de los Herreros, José Zorrilla, don Juan Valera, Carolina Coronado, Cánovas del Castillo, Amador de los Ríos, Castelar y otros, que colaboraron asidua y entusiásticamente en la empresa de unir «la gran familia española», lo cual constituyó también el objetivo primordial del poeta uruguayo Magariños Cervantes al fundar la *Revista española de ambos mundos*.

Esta revista, por desgracia, duró solamente dos años, y en 1855 su fundador regresó a su país. Pero para entonces el ideal de la confederación hispánica había echado, como el mismo Magariños Cervantes dijera, hondas raíces. En 1857, en efecto, Eduardo Asquerino continuó la empresa mediante su revista *La América*, en cuyas páginas se unieron a los colaboradores españoles de la *Revista española de ambos mundos*, hispanoamericanos tan significativos como Andrés Bello, Baralt, José María Torres Caicedo, Lastarria, Francisco Bilbao, Alberdi, Sarmiento, José Martí, Ricardo Palma y otros. Y, junto con Asquerino, Ferrer de Couto dió, a su vez, a la unidad hispánica un gran impulso.

Paralelamente, en América había ido tomando cuerpo un mo-

vimiento similar, encabezado cronológicamente por Rivera Indarte, que inició la labor apoyando el establecimiento de relaciones amistosas con España. Contra él se alzó al principio Alberdi, quien halló inmediato apoyo en los denuestos antiespañoles de Lastarria y de Francisco Bilbao. Pero Andrés Bello salió briosamente en defensa de la actuación española en América, y tanto él como Rivera Indarte y algunos otros—a los que se sumaron años después los mismos atacantes de la víspera—, si no manifestaron claramente un ideal panhispánico, contribuyeron mucho, en cambio, al movimiento de reconciliación con España.

Pero si éste fué el panorama de los hechos, es conveniente preguntarse ahora qué ideas daban base y fundamento a este programa panhispanista o hispánico. Parece indudable que en España el primer impulso que animó a los gobernantes fué de tipo económico. En efecto, ya más arriba se ha expuesto—y en otro lugar probado, a lo que creo, documentalmente—cómo el deseo de revitalizar la moribunda economía española hizo pensar en la reanudación de las relaciones comerciales con los antiguos reinos americanos de la Corona. Más adelante, la anexión de Texas por Estados Unidos, y la victoriosa guerra de éstos contra México, hicieron temer a España por la seguridad de sus provincias antillanas e incluso por la seguridad de la llamada entonces «raza española», y para contrarrestar el peligro se pensó en la confederación de países hispánicos, cuya realización se veía abandonada, por otra parte, por la sensación de inseguridad y crisis que era casi general en el interior del continente hispanoamericano.

Con este sentido, pues, y con una clara afirmación de catolicismo, se lanzó en el siglo XIX el programa hispánico. Este no fué, en consecuencia, privativo de ningún partido político español, pues las mismas ideas en él contenidas le daban un carácter nacional y le colocaban por encima de los intereses banderizos. En América, en cambio, justo es decir que los partidos conservadores, con mayor visión de la realidad contemporánea y futura, apoyaron entonces la unidad hispánica con un ímpetu similar, en muchos casos, al que los liberales ponían en su tarea de «desespañolizar» el continente.

De esta actitud liberal americana dimanó una buena parte de los obstáculos que entorpecieron la realización del programa panhispánico. Pero ésta encontró también dificultades de otra índole, derivadas, sobre todo, de la falta de intercambio entre España y los países hispanoamericanos. El comercio, en efecto, aunque creció considerablemente a lo largo del siglo, nunca llegó a

alcanzar el volumen necesario, y el intercambio cultural, por otra parte, tampoco fué tan intenso que lograse dar el debido prestigio a la cultura española en América.

Por último, el movimiento panhispánico tropezó también, durante el siglo XIX, con la falta de continuidad en la política de los sucesivos gobiernos españoles. Ahora bien: es necesario establecer, en este punto, una distinción que precise o aclare el sentido de esa discontinuidad política. En realidad, los gobiernos que se sucedieron en España desde 1833 hasta 1868 coincidieron en la común atención que todos ellos—unos más que otros, desde luego—dedicaron a Hispanoamérica. Ocurrió, sin embargo, que esa atención no estuvo, en la mayoría de los casos, bien orientada ni tampoco, en otras ocasiones, de acuerdo con las reales y efectivas posibilidades políticas de España. En el primer caso hay que situar, por ejemplo, los tratados de reconocimiento de la Emancipación, que trataron de convertirse en un negocio comercial favorable a los españoles. En el segundo, los intentos de reconstrucción del Imperio, que pueden rastrearse ya en las tentativas monárquicas de 1845-1847 y que son evidentes, bajo O'Donnel, con la anexión de Santo Domingo, la intervención en México y la guerra con Perú y Chile.

Después, a partir de 1868 y hasta la restauración de Alfonso XII, la situación interna de España no permitió a los distintos gabinetes que se sucedieron en el poder conceder atención alguna a la política americanista. Para entonces, sin embargo, asentado ya el predominio angloamericano en el nuevo continente, España tuvo tiempo de reflexionar y ver, por una parte, la absoluta imposibilidad de reconstruir su fenecido Imperio y, por otra parte, los efectos adversos que esas tentativas habían producido en sus relaciones con Hispanomérica. Por eso, a partir de 1880 la política americanista española empieza a orientarse hacia dos metas principales: la promoción de una liga o confederación de países hispánicos, basada en la comunidad de vínculos espirituales y culturales, y el mantenimiento de los nexos políticos que nos unían con Cuba y Puerto Rico. Por último, perdidas estas islas en 1898, la idea de la Comunidad Hispánica de Naciones no hace más que afirmarse e ir ganando terreno hasta lograr la madurez con que actualmente se destaca en el panorama internacional de nuestros días.

Comentario aparte merece la personalidad del autor de *Los orígenes de la Hispanidad en el siglo XIX*. Mark Van Aken, nacido en 1922 en el Estado de Indiana, obtuvo el título de Ba-

chiller en Artes por la Universidad de Michigan en 1944. Después de tres años en el servicio de la Marina norteamericana, en la zona de combate del Pacífico, durante la segunda guerra mundial, obtuvo una beca para asistir al curso de verano de la Universidad de Chile y para estudiar en la Universidad de Tucumán, en la que inició sus estudios sobre la historia hispanoamericana. De vuelta de la Argentina, en 1948 continuó sus estudios en la Universidad de California, en Berkeley, donde obtuvo el título de Maestro de Artes, en 1950, después de escribir un trabajo sobre el tema «Nuflo de Chaves and the Founding of Santa Cruz de la Sierra». En Berkeley fué también «Teaching Assitant» en un curso de Historia hispanoamericana y en otro de Historia de Estados Unidos. Por último, en 1953 recibió dos becas, una de la Universidad de California y otra del Institute of International Education, de Nueva York, para venir a España con objeto de investigar el tema de que trata el libro que hoy ve la luz y que constituye una parte de un estudio monográfico mucho más amplio, con el cual se ha doctorado en Historia.

Se trata, pues, en primer lugar, de un historiador que es, además, un joven norteamericano. Y esta circunstancia no deja de ser significativa. Dejando aparte lo aleccionador que ello pueda resultar para los americanistas españoles, es digna de notarse dicha circunstancia por demostrar, quizá, hasta qué punto ha cambiado o está cambiando en Estados Unidos el enfoque que se da a los estudios hispanoamericanos. El caso de Van Aken demuestra, en efecto, aparte de un rigor y una seriedad científica absoluta, que los norteamericanos se han dado cuenta de lo difícil que les puede resultar entender a Hispanoamérica si no es a través de España, ya que de aquí salió uno de los dos elementos constitutivos esenciales de la cultura americana.

Con tal actitud y con trabajos tan metódicos y bien construídos como el presente, la actual historiografía norteamericana habrá dado un paso más hacia el mejor entendimiento entre esas dos grandes confederaciones de pueblos: la confederación angloamericana y la confederación hispánica, cuyos orígenes han pretendido dibujarse sumariamente en estas páginas.—JAIME DELGADO.

CAMILO JOSE CELA, ACADEMICO

Camilo José Cela ha llegado a la «Academia». La noticia, en su escueta y telegráfica expresión, sacude la vida literaria española. El epicentro está en Mallorca; el seísmo se manifiesta, sobre todo, en Madrid y Barcelona. Sus tertulias, cenáculos y demás laboratorios del chisme y del comentario son sorprendidos —paradójicamente—por lo que esperaban. Que Cela iba para académico estaba más claro que el agua.

Un señor muy serio, tutor de dos huérfanos, albacea cuasiprofesional y miembro, por añadidura, de innumerables sociedades de recreo, recuerda haber leído en tiempos—cuando Cela «no era nada»—sus artículos sobre etimologías. «Y no lo hacía mal. Claro, así se explica que se acuerden de él en la Academia.»

La portera, fisgona y metomentodo, testigo presencial de la iniciación de su Viaje a la Alcarria, *una ya lejana mañana de primavera, y buena fisonomista de las gentes que salen en los «papeles», lo recuerda. «No, si para entrar en un "sitio" de esos hay que hacer cosas que se salgan de lo corriente, como recorrer Guadalajara, que hasta ahora no se le había ocurrido ni a los turistas.»*

Al hortera que por descuido fija su atención en las páginas del diario que no hablan de deportes, le viene a la memoria haber leído algo de fútbol escrito por Cela. «Era cuando el Real Madrid tenía un entrenador inglés y empezó a poner números en las espaldas de los jugadores. Sus artículos eran graciosos, pero no tomaban en serio el fútbol. Quizá por eso le despedirían del periódico.» No recuerda haber vuelto a leer su nombre hasta cuando murió Baroja. Entonces, sí. «Apareció una fotografía al lado de un norteamericano—ambos con barba—que le había regalado a don Pío, que en paz descanse, una botella de vino y unos calcetines de lana. Pero habiendo norteamericano por medio, eso estaba pagado. Seguro.»

Las gentes sencillas de la clase media, entre mogigatas e ilustradas, leen la noticia con estupor: ¡Cela, académico! «Pero eso es increíble. ¿Cuándo se se le ha visto de "chaquet" discurseando al pie de un monumento? ¿Cuántos pregones de Semana Santa o de fiestas patronales cuenta en su haber? ¿Habrá estudiado la suficiente preceptiva como para desempeñar con lustre y dignidad

el excelso papel que desde ahora le corresponde? Pero si debe de desconocer lo más elemental de la urbanidad cuando es capaz de "deslizar palabrotas" impunemente en sus narraciones. Un académico, ante todo, debe envolver sus expresiones en el celofán de los eufemismos, y no escribir como hablan los carreteros. ¡Hasta ahora ha tenido autoridad la Academia!»

En los ujieres de la Academia de la Lengua renace una remota esperanza con la llegada de Cela: las barbas. Tenían muy fundadas razones para pensar que la «Casa» perdía empaque y dignidad al mismo ritmo que adelantaban las ciencias. El artefacto debido a la ocurrencia de Mr. Gillette estaba a punto de segar —cual implacable guadaña—las prestantes pilosidades de los guardianes de la pureza de la lengua castellana, dejando, cara al futuro, una galería de retratos de académicos desprovistos del respeto que toda barba lleva inherente. «Cela—piensan—puede ser la salvación.» El "plantón" de boscosas barbas como las de mucho antes de la guerra. *El vivero con el que se inicie la lucha contra la erosión producida por el rastreo cotidiano de la maquinilla de afeitar. Y que tan seriamente afecta a la solemnidad de la Academia. Sólo quedaba la de don Ramón Menéndez Pidal, y, si bien se bastaba por sí solo para representar y dar el esplendor exigido a aquélla, es preciso no olvidar que la Academia la fundaron hombres de peluca, pero la deben conservar hombres con barba, al menos.*

El porqué, el cómo, las razones, los méritos que llevan a Camilo José Cela al sillón «Q» de la Academia Española de la Lengua son, y serán por mucho tiempo, el roe-roe de las gentes. Un balancín constante de opiniones. Para los «snobs» que se ven reflejados en sus barbas, es una distinción sin importancia. «Eso no le va a Cela. Es un trotero y se asfixiará en la Academia, al tiempo que se aburguesa.» Para los que opinan a ciegas, es excesivo. Entre medias anda la justicia. Menos mal.

Camilo José Cela, novelista, correspondiente de la Academia Gallega, cronista de la villa de Padrón, aparte de haber sido, sucesivamente—según confesión propia—, «hijo de familia con un buen pasar, soldado profesional, poeta, torero, andarríos, funcionario, pintor, actor de cine, periodista y conferenciante», llega a la Academia dejando tras de sí una larga y densa estela de comentarios y una no menos extensa y recia obra literaria, resumida en: un libro de versos de adolescente con talento (Pisando la dudosa luz del día), *seis novelas* (La familia de Pascual Duarte, *1942;* Pabellón de reposo, *1944;* Nuevas andanzas y desventuras del La-

zarillo de Tormes, *1945;* La colmena, *1951, editada en Buenos Aires;* Mrs. Caldwell habla con su hijo, *1953;* La Catira, *1955), algunas de ellas traducidas a más de una docena de idiomas, al tiempo que producían revuelos y convulsiones de la opinión pública, como en su tiempo la toma de la Bastilla y en el nuestro lo de Hirosima; tres excelentes libros de andar y ver* (Viaje a la Alcarria, Del Miño al Bidasoa y Judíos, moros y cristianos), *en los que alternan por igual literatura y geografía, hombres y paisajes, e innumerables artículos en los que el buen uso y la galanura del lenguaje brilla, al tiempo de hacer amena la divagación de actualidad, zumbón el comentario y original el juicio expuesto.*

Para que no quede palillo sin tocar del mundo de las letras, Camilo José Cela se ha erigido en fundador y director de una revista (Papeles de Son Armadans), *que edita en Mallorca, con el fin de que sus amigos puedan publicar y demostrar, de paso, que no hace falta dinero, sino inteligencia, para sacar adelante este tipo de empresas. Y lo está consiguiendo.*

Después de su elección, su principal e inmediato menester será la preparación del discurso de entrada en la docta casa, que, según dicen, versará sobre La obra literaria del pintor Solana. *El pintor cuyo desgarrado colorido ha sido la tinta utilizada por Cela en la descripción de sus narraciones rayanas en el tremendismo. Y al que, en la más alta ocasión de su vida literaria, quiere rendir fervoroso tributo de admiración y precursoría.*

Cela académico es también, y sobre todo, un silencioso y justo homenaje a la creación novelística, después que la muerte de don Pío Baroja dejase vacante el sitial que, aunque no lo diga el Estatuto, corresponde a ese género. En buena hora llegado.—ANTONIO AMADO.

PUEBLOS EN CONSTRUCCION

La coyuntura española, como la de los restantes pueblos iberoamericanos que viven intensamente los distintos episodios sucecesivos del proceso histórico común, es reveladora para cualquiera que esté en condiciones de prestarle una atención serena. Diferentes momentos de la contemporaneidad que creamos y que nos crea, presentan fisonomías sorprendentemente variables. Muchos se empeñan en ver el presente con los mismos ojos y los mismos juicios con que reaccionaron ante la realidad de hace veinticinco, de hace veinte años. Veinticinco, veinte años podrán parecer monótonos o alterados, pero siempre ocultarán por debajo de su apariencia un fluir incontenible de sucesos y, por debajo de los sucesos, opiniones y estados de conciencia colectivos y, más hondo aún, voluntades libres, que, tanto en lo que aceptan de su contorno como en lo que forcejean contra él, o lo tratan de modificar en alguna parte, terminarán por hacerlo otro y distinto.

Un pueblo puede pararse en la historia. Detenerse o caer deshecho. Se puede detener por agotamiento de sus reservas vitales colectivas, por aniquilamiento desde fuera, por confusión o corrupción de los espíritus, por un drama interior insuperable. Al fin de ese drama, de esa crisis, continuará su camino o permanecerá ya siempre inmóvil, momificado. ¿Cuál de esas causas—o cuál otra—ha golpeado el vivir de los pueblos ibéricos e indianos comenzando por la misma España, en tantos decenios de postración que han sido al mismo tiempo el período de nuestra libertad e independencia colectivas respecto al viejo absolutismo paralizador, contrario a nuestras veneradas libertades populares? ¿Hacia qué desenlace se orienta este proceso, nos orientamos los que lo vivimos?

Lorenzo Gomis, el joven patriarca de *El Ciervo,* lleva unos cuantos años meditando en voz alta sobre España. A determinado número de esas meditaciones él las llama diálogos. Una honrada ilusión, sin duda. Pero, en fin, de lo que ya no cabe duda es de que el diálogo es una exigencia que se ha llegado a imponer en la vida nacional, y que la juventud no tiene otra opción que la bien llegada de dialogar en adelante. Por lo menos, nadie podrá desconocer que Lorenzo Gomis lleva unos cuantos años diciendo desde Barcelona a toda la juventud española los resultados de su inteligente atención cristiana sobre España. Toda esa larga me-

ditación, ofrecida junta al lector, le ha resultado *La ciudad a medio hacer*. Y *La ciudad a medio hacer*, si apenas tiene nada de diálogo ya hecho, recordado, con las nuevas generaciones españolas, sí es, en cambio, uno de los primeros ensayos de testimonio de la novísima España de hoy; una de las aperturas más claras y sugestivas que podían ofrecerse para ese necesario cambio público de impresiones de la juventud sobre el futuro, en torno al viejo y grande fuego, al hogar rústico e industrioso, milenario y novísimo de la patria.

Esa noble empresa de hacer criterio, de hacer opinión sobre la España futura—la empresa de hacer España, en definitiva, tal como se les presenta a los hombres jóvenes que se incorporan ahora a la vida cívica—, es un menester que reclama un alto sentido de responsabilidad. No tanto porque en buena parte puede depender—tendrá que depender—de sus resultados ese mismo futuro, como porque esos resultados, a la corta o a la larga, rebasarán incluso la dimensión nacional. Rebotarán fecundamente fuera de lo español estricto y local hacia los demás pueblos ibéricos e indianos. Ni más ni menos que las experiencias de autenticidad y de creación críticas a que se han venido entregando las juventudes chilenas, peruanas, argentinas, ecuatorianas y bolivianas, han rebasado siempre lo nacional y repercutido en el resto de la comunidad iberoindiana, en cuanto han puesto en juego nuestros dos grandes móviles colectivos: cristianismo y revolución social. Que es, en definitiva, el patrimonio, el espléndido y apasionante legado que recibimos de los que nos han precedido en esta difícilmente fecunda contemporaneidad española.

¿Cómo nos ven a los españoles de hoy los extranjeros: los europeos, los norteamericanos, los afroasiáticos de hoy, que visitan nuestro país y hablan con nosotros, o a quienes nosotros visitamos o hablamos? ¿Cómo nos ven nuestros casi connacionales —la doble nacionalidad jurídica se impone entre nosotros y parece ya un hecho próximo—de las otras repúblicas de la península y trasatlánticas con las que formamos una misma comunidad de espíritu y de cultura? ¿Cómo nos ven, o nos vemos, los nuevos hombres de un presente español en parte él mismo y en parte tan distinto del de hace dos decenios?

Nuevas fuerzas críticas, de muy acusada significación creadora y conformadora de nuestro convivir en cada coyuntura nacional concreta, van apareciendo durante estos dos decenios últimos en los sectores de opinión o en los reducidos grupos de las minorías universitarias y obreras de Chile, Ecuador, Argentina, Perú,

Brasil, Colombia, Méjico, Puerto Rico. También en España. ¿Qué hay de común entre estos grupos y tendencias, que unas veces cuentan con instituciones y órganos de expresión acreditados, otras irrumpen turbulentamente en la vida política del propio país y otras apenas consiguen escalar los muros de las convenciones y obstáculos en que su sociedad los enclaustra? Nos atreveríamos a precisar que la actitud que caracteriza a estos factores simultáneos de renovación, tan varios y tan afines, que se presentan en nuestros pueblos, son tres: su voluntad de autenticidad cristiana en lo personal y en lo social; su decisión radical y revolucionaria ante la constitutiva desnivelación de la realidad social, y su complementaria disposición de resuelta crítica ante todo lo que de aburguesado presentan en nuestros pueblos, tanto el catolicismo como las fuerzas sociales y políticas conservadoras de un estado de cosas injusto y decadente.

Estas tendencias no han brotado de la nada. Energías, ideas y sacrificios que los hombres y las colectividades atesoraron en otros momentos, son hoy patrimonio indudable de los que llegan. Un nuevo esfuerzo por hacer el presente más sólido, más humanizador, más coherente y elevado que las épocas anteriores, es la aventura que ya han comenzado a protagonizar unas generaciones distintas de las que construyeron el curso histórico de nuestra gran comunidad desunida, en el período comprendido entre las dos guerras mundiales. Pero estas generaciones han recibido en depósito cuanto de valioso acumularon los héroes, los idealistas, los estados de conciencia o los dolores de parto de los pueblos, en situaciones pasadas; a veces empalmándose unos con otros estos factores, a veces contradiciéndose entre sí, a menudo ofreciéndose como herencias distintas e inconexas, pero complementarias casi siempre.

¿Qué podemos hacer, qué queremos hacer con el patrimonio histórico que se nos ha ofrecido y del que estamos haciendo ya —conscientes o inconscientes de ello—el uso pleno que nos corresponde? Y la cuestión pendiente que mayor gravedad encierra: ¿qué estamos haciendo los cristianos, en cristiano, desde esta circunstancia y frente al problema de su necesaria transformación esencial? ¿En qué medida el catolicismo ha dejado de ser para nosotros una política—«el campo católico»—y ha venido a ser una interior y sobrenatural transformación, una interior y divina revolución, un definitivo y fecundo nacer de nuevo? ¿En qué medida las convicciones y voluntades de cada uno y las de nuestros grupos de espontánea selección están sirviendo para hacer posi-

ble construir al fin, resueltamente, en cuanto sea la hora, la ciudad hispana que las generaciones anteriores nos han dejado a medio hacer?

«La ciudad a medio hacer» se quedó así, a medio hacer, porque no se pusieron de acuerdo sus varios grupos de constructores y proyectistas, nos dice Gomis, en hacer la ciudad primero, una ciudad para todos, y mejorarla, si era posible, después. El fenómeno es semejante en España, en Argentina, en Bolivia, en Colombia. El problema está en hacer la ciudad en adelante: la ciudad de todos. De todos los españoles, federados con todos los argentinos, con todos los bolivianos, colombianos, brasileños; con todos los hombres de la antigua Península y de las antiguas Indias Ibéricas.

Hasta esa etapa final queda un maravilloso camino por recorrer. Es el camino de nuestra generación; de una generación que ha nacido dividida con fronteras, con sangre derramada, con falseamientos históricos por en medio. Una generación que está llamada a terminar su ciudad y su comunidad, su mancomún de hombres solidarios y ponerlo al servicio de la paz del mundo. Los periódicos han hablado recientemente de un posible eje Washington-Nueva Delhi y del declinar irrevocable de las potencias colonialistas europeas. Cualquiera de estas reestructuraciones parciales del juego de fuerzas mundial sólo se verá afectada esencialmente, dentro del cuadro de posibilidades de la evolución pacífica de nuestro tiempo, el día en que los 225 millones de hombres ibéricos se decidan—nos decidamos—a poner en común nuestra convivencia y nuestra solidaridad. Nuestras repúblicas nacionales hechas al fin una patria; nuestros pueblos hechos al fin un pueblo. Por debajo de las diferencias transitorias—políticas, económicas, polémicas—que hasta hoy nos dividen, se va soldando cada vez más fuerte el entramado subterráneo de la conciencia común entre las minorías que construirán juntas el futuro de nuestros pueblos. Y en cada nación esa nueva minoría está convirtiéndose apresuradamente en voz y en voluntad del cuerpo social entero.

Una sólida síntesis española. En ella ha de descansar por fin el futuro de España. No el pasado. Claro que construir el presente, que está viniendo ya, no podría hacerse de espaldas al pasado que condiciona lo actual y desveló en algún modo nuestros propios problemas. Los pueblos no pueden vivir de espaldas a su pasado. Pero lo que tenemos por delante, concretamente los españoles, es la empresa de construir el sistema de las «verdades

cautivas» del alma española, que las izquierdas y las derechas habían aprehendido, desgarrado y contrapuesto para justificar sus bandos, sus sectarismos, su espíritu fratricida. España había quedado reducida durante muchos decenios a aquellas izquierdas y aquellas derechas. Fuera de ellas, la realidad es que no había España. Cristianismo, patria, libertades, familia, sindicalismo, regiones, progreso, cultura: todo quedaba por debajo de los bandos, de los partidos, de las sectas. Por tanto, la revolución española tenía, ante todo, que superar lo sectario y lo fratricida que desangraba el vivir hispano, y lo ponía a merced de los poderes y las ideas extranjeras. Igual en Iberoamérica, en Filipinas o en Portugal, que en España.

Los poderes extranjeros. Algo largo de contar, pero que en el fondo ya sabemos todos. Las ideas extranjeras se nos clavaron una vez más—como antaño el absolutismo, el liberalismo y el restauracionismo antipopular y contrarrevolucionario europeos—en un momento cualquiera en que los sectarismos castizos se nos volvían a encrespar coléricamente. La lucha europea, universal, extranjera, de fascismo y comunismo, sobre el suelo español, recubrió hace veinte años nuestra lucha castiza, soterraña, de derechas e izquierdas. Ahora nos preocupa construir la síntesis, el sistema entero de lo español. Ni fascismo ni comunismo, ni izquierdas ni derechas. La síntesis de lo español. De entre lo esencial y permanente, lo accesorio, negativo y partidista, y los cuadros de hombres que representaron a aquellos partidos: ¿qué nos han dejado presente en la vida española a la actual generación juvenil las viejas izquierdas y las viejas derechas? ¿Es más derechista, o más izquierdista, en lo esencial, en lo accesorio y en los mismos hombres, la España actual, desde la perspectiva de su síntesis futura? El camino entre esta realidad concreta de hoy y la síntesis hacia la que tendemos es lo que importa. «Volver» a la derecha ni a la izquierda no tiene sentido. Unos podremos acentuar más la preocupación por las responsabilidades de la vanguardia del proceso en curso; otros deberán atender a los frenos y a la seguridad. Lo que no puede perder ya nadie de vista es esa síntesis cristiana y revolucionaria, espiritual y sindicalista, en que los valores permanentes—libertarios, comuneros y creadores—de la conciencia de nuestro pueblo han de terminar por realizarse al fin en el contexto de la realidad histórica actual.

Lo importante es eso: dar coherencia y consistencia a la voluntad del cuerpo social. Las formas externas importan menos, mucho menos que la voluntad de futuro del pueblo. Frente a la

voluntad colectiva, aquéllas son algo transitorio y muchas veces juego del azar. Pero ¿cuál es la voluntad de futuro de nuestra generación española—catalana, castellana, vasca, andaluza...—más reciente? ¿Qué piensa hoy la joven España naciente del catolicismo de su país, de su vida pública, de los problemas sociales, del inmediato ayer y de la interpretación que se le ha servido de su historia pasada?

Pocos análisis permitirán a cualquiera hacerse cargo de la situación tan certeramente como éste de Lorenzo Gomis. Claro que después de la primera aproximación al tema que supone «La ciudad a medio hacer», es necesario preguntarse en qué consiste esta conciencia crítica: popular, cristiana y revolucionaria, que nos anima a muchos de nosotros, a todos los que queremos, de uno u otro modo, un camino libre, sindicalista y cristiano, para nuestro pueblo. Porque lo que tratamos de construir, a fin de cuentas, no es más que eso: una sólida síntesis española. No una mezcla, ni un compromiso. No; se trata de algo incalculablemente más serio: forjar la sólida síntesis de ideales populares que un inmenso sector de hombres no españoles de nuestra gran comunidad iberoparlante están esperando con todo derecho y naturalidad de nosotros—igual que nosotros estamos esperándolo de ellos—, para poder ponernos de una vez a afrontar juntos resueltamente la obra común pendiente. La respuesta a esta gran cuestión será, en definitiva, la construcción final de nuestra ciudad.—MANUEL LIZCANO.

EL «PREMIO DE LA CRITICA» 1956

Este Premio literario, creado en abril del pasado año por acuerdo de los críticos literarios de Madrid y Barcelona, ha sido concedido a Rafael Sánchez Ferlosio por su novela «El Jarama» y a Gabriel Celaya por su libro de poemas «De claro en claro«. El fallo ha sido acordado en Zaragoza el día 7 del actual.

La capital zaragozana fué elegida como sede provisional de este premio por su situación geográfica, equidistante de Madrid y Barcelona. Por su fina hospitalidad y por su mecenazgo se ha convertido en sede permanente. Además, quien preside el Jurado es el ilustrie crítico y catedrático de Literatura de la Universdad cesaragustana, Francisco Ynduráin.

El premio de novela se concedía por segunda vez—el año anterior se concendió a «La Catira», de Camilo José Cela—; el de poesía no tenía precedente y supone una ampliación de los «objetivos» del Premio de la Crítica. El año próximo se extederán aún más, seleccionando el mejor libro de ensayos.

Parece ser que en acuerdos epistolares había habido ya una especie de selección previa, para que a las discusiones finales llegasen sólo aquellos libros que mereciesen una especial atención. Oficiosamente se había dado una lista de novelas, que bien pronto mostraba su amplitud de provisional, ya que en ellas figuraban algunas de escaso mérito. Efectivamente, no ha aparecido mencionadas ni siquiera en la primera votación.

Aunque a la mesa y por la disponibilidad de tres votos por cada votante hayan llegado varias, ya la segunda votación las redujo a tres: «El Jarama», de Sánchez Ferlosio; «Con el viento solano», de Ignacio Aldecoa, y «El Vengador», de Castillo Puche; esta última no pasó a la votación final, cuyo resultado ha sido netamente favorable para «El Jarama», con catorce votos contra tres para la novela de Aldecoa. En el Premio de la Crítica reservado a poesía, la lucha ha sido mucho más reñida; en la segunda votación hubo dos libros igualados a quince votos: «De claro en calro», de Celaya, y «Furia y Paloma», de Victoriano Crémer. Al final, triunfó Celaya con once votos contra seis.

En el fallo de novela hay que reconocer que el Premio de la Crítica aspira a mantenerse por encima de toda concesión: se ha premiado una novela cuyo éxito de público había sido realmente escaso. Pese a ser Premio Nadal, «El Jarama» no ha alcanzado la venta habitual en el renombrado premio catalán, que posee diver-

sos títulos con verdadero récords de venta. Y creemos que es muy pronto aún para confiar en que el fallo de los críticos alcance mayor efectividad que el de los bien entrenados jurados del Nadal. Sin embargo, es esa una meta a la que se debe aspirar.

En la reunión de este año los críticos organizadores del premio han acordado ampliar hasta veinte el número de votante. Es un acuerdo plausible, pues cuantos más diarios de los que mantienen secciones fijas de crítica y vida literarias, cuantas más revista, cuantos más críticas de prestigio se sumen al fallo, mayor será la resonancia de éste. La ampliación de veinte es una excelente medida, ya que las dificultades de organización serán las mismas, siendo, en cambio, más y mayores las ventajas.

Consideramos importante la existencia y perfeccionamiento de este Premio de la Crítica. Por entenderlo así, recogemos como nota sobresaliente de nuestra actualidad literaria el fallo del Premio de la Crítica a la mejor novela y a los mejores libros de poesía y ensayo publicados cada año y, desde ahora, ofrecemos la colaboración de nuestra revista a esa laudable tarea común de los críticos literarios y de todos los escritores españoles: poner orden en la confusión de las críticas amistosas, de las casi gacetillas, que saludan con desorientador manejo de elogios libros y libros. La simple mención en las votaciones previas supondrá ya una ordenación. Y el fallo final deberá señalar con todo relieve tres producciones que en cada uno de esos tres géneros hayan alcanzado el deseable nivel de alta perfección que ha de tener toda obra literaria que se señala como modélica en su género y en su tiempo.—ILDEFONSO MANUEL GIL.

Sección de Notas

DON JUAN VALERA, NOVELISTA ANDALUZ

Dios sabe que todo tiempo pasado fué mejor.

Y el hombre, por lo menos, lo sospecha. Lo sospecha porque no puede concebir en su imaginación otro tiempo peor que el que vive.

De donde se concluye que ni Dios ni el hombre creen en la teoría del progreso indefinido.

Porque cuanto más se distancia el hombre de Adán, más distante y más distinto es de su modelo, creado a imagen y semejanza de Dios.

El progreso, en resumidas cuentas, el progreso en cuanto alcanza a la vida integral del hombre, no es sino el esfuerzo que éste opone a la fuerza del retroceso. Mejor dicho, es un juego de suplantación de valores, mediante el cual reemplaza el valor que él dejó caducar por otro valor que él inventa. Pero no porque el nuevo valor sea superior al antiguo, sino porque el hombre mató previamente al antiguo valor, generación tras generación. Inventó la trinchera—que es la plebeyez de la muralla—después que la muralla se halló sin defensores dignos de su altura. Inventó el proyectil disparado a percusión y pólvora—que es el homicidio sin nombre y apellido—después que se sintió incapaz del frente a frente y el cuerpo a cuerpo. Inventó el juego de disgregar el átomo—que es el anticipo bastardo del Juicio Final—después que se dió el lujo de atomizar las almas. Siempre la misma tendencia hacia la relajación. Siempre el mismo caer, ya suave, ya convulsivamente, ya por la ladera, ya por el barranco, hacia el ordenado desorden, que es la más primitiva aspiración del hombre caído. Y siempre también ese no querer reconocerse caído, ese no querer aparecer vencido, ese querer ser afirmativamente otra cosa.

Tal es la lucha que a la desesperada libra el hombre español del siglo XIX. Mejor dicho, el hombre dirigente español. Porque el pueblo—lo que se llama pueblo por oposición a clase dirigente—no cuenta en este planteo. Porque el pueblo español fué y es y será siempre uno e idéntico: desde el labrador hasta el elec-

trotécnico, desde el cazador de ballenas a arpón y brazo hasta el envasador de sardinas con celofán de plata, desde el adorador del Sol en el Pirineo hasta el adorador del Cristo de Salvador Dalí.

En realidad, España—como ocurría con todos los grupos hispánicos—se dividía o, mejor aún, se unía en dos clases. No en una clase dirigente y una dirigida—a la manera de tantos otros pueblos de la Tierra—, sino en una clase dirigente y una clase espectadora: en una clase que gobernaba y en otra clase que observaba.

No era la masa la que se modificaba en la vida española del siglo XIX: una e idéntica, miraba y observaba, mientras la clase dirigente mudaba hombres e ideas al compás de las circunstancias, propias a veces y a veces extrañas. Es verdad que en ocasiones servía la masa a la política, pero no la servía activamente, sino pasivamente; en otras palabras, no actuaba en ella, sino que la padecía. Pero la padecía sin pena ni gloria: sin apenarse y sin alegrarse. La política era cosa de los políticos y allá ellos con ella y con su suerte. El pueblo español se dividía no en ideologías, sino en regiones ideológicas: regiones que ni siquiera pretendían inventar regionalismos. La masa de tal región era carlista porque se le daba la gana de que fuera don Carlos quien mandara. Y la masa de tal otra región era liberal porque le parecía mejor que mandara doña María Cristina en nombre de doña Isabel. A ella, a la masa, pertenecía la guerra, no la política. La política pertenecía a la clase gobernante. La masa se daba al presente; la clase gobernante se ofrecía a la Historia.

Quizá sea éste el rasgo más característico del político español del siglo XIX: el de vivir ante el futuro, ya dando el do de pecho de la responsabilidad para probar el eco, ya ensayando posturas frente al espejo para entrar con derecho de «dandy» en la inmortalidad. Y de este rasgo, de esta postura, de esta preocupación, la elegancia: la elegancia como denominador común de carlistas y liberales, de monárquicos y republicanos. De aquel rasgo, el desgarre; de aquella postura, la apostura; de aquella preocupación, la ocupación elegante que presidió en el siglo la vida de cada uno de los hombres de la clase dirigente.

A esa clase perteneció don Juan Valera. A esa clase, por derecho de nacimiento y por derecho de estilo. Porque si el nacimiento comporta—por así decirlo—un derecho de facto, el estilo importa un derecho de jure. Si el nacimiento pertenece al orden de lo casual, el estilo obedece al orden de lo causal. Si el nacimiento predispone, el estilo dispone. Dispone del hombre y le

impone la obligación—la libre pero apremiante obligación—de ser hombre con su propia manera de hombre.

No la remilguería del «savoir faire»—que es apenas un saber moverse entre tontos sin molestar a los tontos—, sino la obligación de saber ser, de portarse con porte, de conducirse cada uno con el clasicismo al que todos nos debemos: con el respeto que el mendigo debe al poderoso y con el que el poderoso debe al mendigo; con ese respeto mutuo que hizo de la sociedad española una aristocracia entre iguales y una aristocracia también entre desiguales.

Existe un comportamiento español, una actitud española, una aptitud para lo social que nos distingue a nosotros los hispanos de todas las otras sociedades de la Tierra. Es la caridad; la caridad, que empieza por la buena disposición para entenderse.

Se ha insistido hasta la injusticia sobre el tema del individualismo español. Y la injusticia ha consistido precisamente en confundir el individualismo con la independencia individual. Más que individualista, el español es individualmente independiente. Y lo es porque necesita serlo, no ya para expresarse, sino para ser él mismo. No lo es por un mero capricho personal, por un alarde de libertad, sino por una exigencia de su más íntima personalidad. No lo es para parecer distinto, sino para respirar y para pensar y para vivir a su modo. No lo es por adhesión a una doctrina convenida, sino por consecuencia con su personal necesidad: con esa necesidad que le lleva a conducirse, dentro del orden, «como se le da la gana», o, para decirlo con las palabras del hombre que se sabe rey de la Creación, «como se le da la real gana».

Si el individualismo aísla al hombre, la independencia une al español. Porque si aquél, en definitiva, lleva al hombre al desamparo, ésta lo concita a la confrontación de él como modelo con los otros modelos humanos. Y, por la vía de la confrontación—que es una manera de reconocerse siempre imperfecto—, lo mueve no sólo a perdonar los defectos ajenos, sino también a buscar el perdón para los propios.

La individualidad, sobrevolando individualidades, se suma así a la vida, se incorpora así a ese club de los hombres que se llama la Humanidad y que cada tantos años tiene que decretar una amnistía de deudores y organizar una conscripción de socios para justificar siquiera mínimamente su existencia.

«Clubman» ejemplar, tesorero—si no presidente—de los tesoreros de la sociabilidad española, don Juan Valera dió a la convi-

vencia toda su condición de prócer andaluz: su presencia y su espíritu.

En ninguna región como en Andalucía, bajo ningún cielo como bajo el suyo, creo que la proceridad encuentre más cabal asiento y luzca con mayor claridad.

No es que el andaluz sea el mejor hombre de España: porque mencionar lo mejor es referirlo a lo peor, y en España no hay peores.

Pero el andaluz es, sí, entre todos los españoles, el hombre más dado y más sensible a la proceridad. No a la proceridad hecha estatua, sino estatua viva, dueña de su condición carnal. No a la proceridad hecha sólo espíritu, sino al alma hecha llama con latido de corazón. Lo que a él le interesa, la única que le interesa es la proceridad dialogada entre prócer y espectador. Porque es ella la única que le permite al prócer seguir siendo hombre. La que le permite al señor seguir siendo señorito. Que le permite serlo y que le obliga a serlo, en razón precisamente del diálogo al que le somete.

Es fácil ser nada más que señor: basta, por ejemplo, con morirse. Es fácil ser nada más que señorito: basta, por lo general, con nacer señorito. Lo difícil es ascender de señorito a señor y alcanzar la dignidad del señorío sin perder la frescura del señoritismo. Es nada menos que el triunfo de la proceridad tal como el andaluz la entiende y como es de buena ley entenderla.

Porque ascender de señorito a señor asciende cualquiera por el solo hecho de sentar cabeza. Pero eso es perderse como señorito. Y no es eso lo que Andalucía quiere. Lo que Andalucía quiere es que el prohombre sea, sí, un pro-hombre y no un ex-hombre: que el obispo recuerde permanentemente al monaguillo que se disfrazaba de obispo; que Miguel de Mañara corretee pidiendo limosnas las mismas calles que corriera burlando doncellas y maridos; que el parlamentario ilustre alguna vez se porte como aquel chaval que era organizador de riñas y pedreas; que no se pierda el principio humano, porque, perdido el principio, se pierde con lo humano el derecho de la principalidad. Y Andalucía requiere príncipes. Príncipes de cualquier cosa: del cante, de la política, de la santidad, del contrabando, del baile o de la falsificación internacional de Andalucía. Príncipes de cualquier cosa, pero con la condición de que, reales o falsificados, sean capaces de dialogar. Porque, dialogando ellos, ella se bastará sola para ganarlos a la proceridad. Sola, porque a Andalucía no le interesa que el andaluz quiera o no quiera conducirse como un auténtico

andaluz, ya que es ella quien le conduce, quien le da alma, historia y destino.

De ahí que un falsificador de Andalucía la falsifique a la manera andaluza: por exageración, como aquel sevillano que falsificaba *onzas con más oro fino que las onzas de ley*. Porque lo que el falsificador pretendía era, más que engañar, exagerar, o mejor dicho, exagerarse, excederse de alguna manera, dar el paso al frente que le permitiera manifestarse.

Porque todo en el andaluz es pronunciamiento; aun de la misma intimidad. Y es pronunciamiento porque tiene necesidad de diálogo: pronunciamiento ante Dios en la saeta, pronunciamiento ante el amor en la copla, pronunciamiento ante la muerte en la corrida. Y no por una pobre razón publicitaria, sino por una alta exigencia de darse, de ejemplarizar, de desangrarse: de vivir en permanente contacto de codo con las almas. Y siempre plebiscitariamente: tocando a zafarrancho y convocando a Dios y al mundo a plebiscito; convocando a Dios y al mundo para que le juzguen en juicio de residencia.

Dije tocando a zafarrancho porque el zafarrancho es el toque de convocatoria de la épica. Y el andaluz es esencialmente el hombre de la épica: de la épica por oposición a la lírica.

Lírica y épica no son simplemente dos posturas de poesía: son también dos posturas de vida, dos maneras de portarse el mundo interior de cada uno con el mundo exterior y aun con el interior de los demás. La lírica consiste en pasar haciendo el menor ruido posible. La épica consiste en afrontar la vida, en afrontar las cosas de la vida tales como son, tuteándolas cada vez que se las encuentra por segunda vez.

La lírica parece a menudo confundirse con la intimidad: de ahí que le acompañe tanto el prestigio inherente a la debilidad. La épica, en cambio, a pesar del desprestigio propio de la exterioridad, no es sino la capacidad activa para la amistad íntima, el prurito del encuentro, en el ansia de realizarse, si no en el más allá, en el más acá, que es la escuela primaria del buen andaluz: su ciclo básico de la bienandanza por la vida.

Porque el andaluz sabe que la vida no es un problema de angustia, sino de desangustia. Sabe que, tras la caída del primer hombre, la Redención vino no sólo a redimirle, sino también a desangustiarle. Por eso él, colaborando en el plan de la Redención y de la desangustia, enjalbega su casa y la borda de flores, y acoge a la raza huérfana entre las huérfanas y organiza para ella la embajada del Sacro Monte, y le pone al sol un tendido

y en la arena erige un hombre que es símbolo de vida y filoso espantapájaros de la muerte. Porque en el programa de desangustia figura no sólo la enseñanza de desangustiar al hombre de la idea de la vida, sino también la de desangustiarle de la inmediata presencia de su muerte. Por eso el andaluz se empeña tanto en nombrarla: para que no le moleste, para tomarle confianza, para que cuando llegue no llegue con alharacas de miseria. Porque la muerte que él quiere, que quieren su alma y su cuerpo, es la muerte con viático de primera clase y con sábanas limpias y recién planchadas.

Es que el andaluz—con todo lo exterior que parece—tiene un extraordinario pudor: el pudor que, por encima de todo, le impone el deber de no inspirar lástima, de taparle la boca al dolor, de disimular la sangre de una herida con una rosa roja.

Porque para él la felicidad es una forma de la caridad: el mandato de la felicidad compartida, que le obliga a ser feliz, a respirar con felicidad y a mirar con felicidad. Y a tratar con felicidad a los demás hombres, para obligarles, a su vez, a ser felices. Porque nuestra felicidad no es la que creemos ganarnos, sino la que se nos regala. Porque no hay dicha propia si no es vivida: y nada hay vivido si no es compartido.

Don Juan Valera—andaluz de cuerpo y alma—conoce este principio, lo cultiva dentro de sí y lo ofrece en fruto a sus semejantes. A sus semejantes digo, porque, dándoseles en caridad, hace de quienes le rodean sus semejantes a él; y, como a semejantes suyos, dándoles tratamiento de iguales, les asigna sentimientos de iguales y les suma a su natural proceridad.

El padre que ejerce su potestad sobre sus hijos no la usa con el pequeño propósito de hacerles sentir el rigor de la autoridad. La usa para acostumbrarles, para educarles en ese ejercicio. Más que como a hijos, los trata como a padres que serán un día, como a continuadores de una tradición de orden, para que la generación siguiente no desmienta la dignidad de la anterior.

Valera lo sabía. Y porque lo sabía, todo es para él ejemplo y todo para él es ejemplaridad y es necesidad de vivir enseñando: de vivir enseñando a bien nacer, a bien ganar, a bien perder y a bien morir. En otras palabras, enseñándonos a vivir testando; con felicidad de señorito y con dignidad de señor.

Dignidad y felicidad son, así, para Valera dos términos inseparables. Mejor dicho, los dos términos ineludibles de la convivencia: de la convivencia de sí consigo y de sí con los demás.

Nadie, para él, puede ser feliz si no es digno. Tal el Valera moral.

Y a nadie puede obligarse a ser digno si no se le asegura antes su correspondiente cuota de felicidad. Tal el Valera político.

Y del Valera moral y del Valera político, la conclusión que preside toda su obra: la de la bondad como deber y como derecho; la de la necesidad de darle a todo un buen final, aunque para ello sea preciso organizar un epílogo de nubes de tul y de ángeles de utilería.

Sin borlas doctorales que le deshumanicen, don Juan Valera es un novelista de tesis. Un novelista de tesis que quizá no sabe que lo es, pero que lo es vitalmente, que lo es viviendo. Sus personajes no viajan en el vagón precintado de una doctrina; no piensan con menú fijo; sus casas—sin perjuicio de la alcoba—cuentan con todas las habitaciones propias de una casa: con todas las habitaciones propias de una casa y con todos los exteriores indispensables a las almas; sus mujeres son todas mujeres normales; sus maridos, todos maridos normales, como son normales sus hijos: normales con la normalidad del hombre bautizado, del hombre bautizado en el alma y en el cuerpo, con la carne también bautizada—porque el bautismo no recae sólo sobre el alma, sino, además, sobre la carne—; sus problemas son los problemas de cada día: los de la doncella o de la viuda que amenaza con morirse de amores, o los del padre a quien le ha salido un hijo un poco andariego de la cabeza, o los de la vieja criada para quien todos los problemas de su niña se resuelven con dos celestineos y dos jaculatorias, que es como en verdad se resuelven casi todos nuestros problemas cuando hay buena voluntad de por medio y cuando sabemos que Dios nos tiene buena voluntad.

Sí que sabía eso don Juan Valera. Lo sabía y además quería que fuera así.

El sabía que existen almas míseras—o quizá miserablemente tontas—, y, en lugar de someterlas a proceso, en vez de ejemplarizar al mundo con su castigo, les da un Avemaría por penitencia, les cobra prenda de perdedoras, y las devuelve al mundo de los justos con la clara sonrisa del reencuentro.

Valera—todo siglo XIX, desde la punta de sus botines hasta la punta de su pensamiento—es el mantenedor de los Juegos Florales de la amnistía; el último representante, más que del gay decir, del gay sentir: el representante definitivo de una edad en la que abuelos y nietos—saltando la generación de los padres—se encontraban en la generación de la ternura.

Porque—abuelo y nieto de sí mismo—todo ternura es don Juan Valera. Todo ternura de hombre que ha corrido años y tierras llevando de la mano a su propia niñez. No la claudicante ternura de quien al cabo de sus décadas se acoge al hospital de una segunda infancia, sino la ternura triunfante de quien permanentemente se acompañó de su infancia.

Este es don Juan Valera el hombre y éste don Juan Valera el novelista, fiel a su condición de hombre andaluz. Como hombre, el nieto y el abuelo de sí mismo. Como novelista, el abuelo de sus creaturas de ficción. De ficción dije y debí decir de sus creaturas vivientes: porque cada una de ellas vive en él o, mejor aún, vive con él. Ya para que le sirva a la mesa y de paso se sirva de unos olivares suyos; ya haciéndole las maletas para marcharse como embajador o como ministro a Lisboa, o a Wáshington, o a Bruselas, o a Río, o a Viena; ya pidiéndole unos reales en adelanto de otros reales que le pedirá prestados más adelante; ya presentándole una instancia para obtener un destino de bienaventurado gubernamental.

Porque para algo es abuelo el abuelo. Sobre todo cuando el abuelo se llama y es don Juan Valera, que no sólo es en la Corte subsecretario y diputado y senador vitalicio, sino que como novelista se ha comprometido a proporcionar a todas sus creaturas la satisfacción del buen final.

Su melena, sus bigotes, su corbata, le comprometen para el señorío. Su mirada—como la del Felipe IV de Velázquez, pero sin necesidad de Velázquez—revela al señor: al señor que, por las dudas, no quiere dejar de ser señorito, por las dudas de que alguna vez pudiera tentarle el regalo muelle y adiposo de la madurez; el señor que, para que fuera más espectacularmente señor, más ejemplarmente señor en la época en que empezaban ya a escasear los señores, Dios quiso que naciera andaluz. Andaluz y señor y asaltante de los caminos de la gracia: de esos caminos de su Andalucía a los que el bandido se asomaba, como sobre cosa propia, a la caza de viajeros, mientras soñaba para sí, a modo de celestial añadidura, con el trabucazo de luz que iluminó en su hora el camino de Damasco.

Este es don Juan Valera. Eso lo que vió y también lo que creó para ayudar a lo creado, para perpetuar una realidad que ya amenazaba ruina.

Como Lope en su tiempo fija la caballerosidad española para inmortalizarla viva mientras se perdían Portugal y Flandes y se anunciaba la borbonización del Imperio, Valera en el suyo detiene

la vida española rota en Trafalgar, la reaviva con su mensaje de bienandanza y la prepara para resistir a la horda existencialista de los sinesperanza que se dió en llamar la generación del 98.

Es que don Juan Valera era un señor: un señor que, por serlo, era un maestro; maestro y predicador del ejemplo y de la palabra. El imaginero de figuras y de almas que nos legó, con el tinglado de su novela, la obligación de encontrar—cueste lo que cueste—para cada alma y para cada figura el buen final.

Y que a todos, inexcusablemente, para salvar al mundo—él, novelista casamentero—nos impuso el más fino y risueño y el más esperanzado de los cargos: el de acelerar la producción de hombres felices, el de sembrar a voleo la bienandanza para poder un día cosechar tiempos mejores, tiempos de bien mirarse y de bien entenderse entre los hombre, de llamar a las cosas por su nombre, pero llamándolas con su mejor nombre; tiempos no de conformismo, sino de optimismo, que es la más segura escuela de lo óptimo.

Así nos lo enseñó don Juan Valera, novelista andaluz: novelista no sólo de lo creado, sino también de lo que todavía tiene la posibilidad de ser re-creado; de lo que en nosotros vive aún como esperanza; de la posibilidad que tenemos de salvarnos viviendo un poco para arriba. Un poco como él quería que viviésemos todos.—IGNACIO B. ANZOÁTEGUI.

RECUERDO A GABRIELA MISTRAL

Conocí a Gabriela Mistral en México, en el otoño de 1949, cuando ella se albergaba en «El Lencero», soleado rincón de la costa de Veracruz, que la cortesía de los mexicanos le había deparado. Gabriela, que era de antiguo conocida y amada en ese país, estaba entonces en el apogeo de su gloria literaria, así como en la plenitud de su humana ternura; tenía, justos, sesenta años.

Frescos aún los laureles del Premio Nóbel, que le diera la consagración universal, todos los ojos de la América española se volvían a ella en un gesto de reconocimiento, que tenía de admiración y tenía de gratitud. Era como si, merced a su obra, las letras hispanoamericanas hubiesen sido incorporadas, con el espaldarazo académico, al horizonte de las grandes literaturas del mundo. Como si, gracias a ella, Europa empezara a saber valorar las creaciones espirituales de la América nueva, sacándolas del secular olvido a que las había relegado. Ninguno de los maestros

americanos anteriores a Gabriela—ni Bello, ni Sarmiento, ni Martí, ni Darío, ni nadie—había llegado a provocar tal cambio de actitud por parte de los extraños. Hasta entonces, la poesía hispanoamericana—para hablar de nuestra máxima creación—había quedado encerrada dentro del ámbito de la lengua de Castilla—ámbito gigantesco—. Fuera de los límites hispánicos, sólo era motivo de admiración para unos cuantos profesores, celosos guardadores del secreto. Porque, a decir verdad, la lírica americana de los últimos setenta y cinco años, a partir de 1880, desde Martí, Silva y Darío hasta los poetas actuales, representa uno de los movimientos poéticos más ricos, más vigorosos y originales, más renovadores de toda la literatura contemporánea. Aun a riesgo de vuestra ironía, llegaría hasta deciros que ahora, desde el principio de la segunda guerra mundial, que tanto del alma europea destruyó, la América española canta las más bellas, las más altas canciones de la tierra.

Vuelvo a mi recuerdo. ¡Gabriela a la luz del otoño veracruzano! De la ciudad de México hemos llegado a «El Lencero» algunos estudiantes suramericanos, ansiosos por conocerla. Somos cuatro: uno de la Argentina, dos del Perú y uno de Colombia (este servidor vuestro). Los dos peruanos son mozos de valía excepcional. El mayor es Javier Sologuren, poeta de vanguardia, que ha escrito Décimas de entresueño y Dédalo dormido (y luego será profesor de español en Suecia, patria del Nóbel); el otro es Augusto Salazar Bondy, pensador de verdad propia y única, que prepara La evolución de las ideas filosóficas en el Perú (y luego será catedrático de San Marcos, en Lima). Los cuatro hemos venido en un cochecito negro, descendiendo de la altiplanicie del Anáhuac a la costa, o sea deshaciendo la ruta de los conquistadores. En el camino hemos hablado de las cosas de América. De la dura condición social de nuestro pueblo, del espíritu roto del indio, de la pobreza, de la pena. Hemos recordado la palabra de Martí: «Nuestra América se levantará con sus indios o no se levantará.»

Estamos en la vieja mansión. Nos acoge una amiga mexicana de Gabriela, la piadosa Palma Guillén. Aparece Gabriela. Nos recibe como si nos conociera y nos esperara. Nos habla. Mas he aquí que, por arte de rara comunicación, nos habla de las cosas de América, de la dura condición social de nuestro pueblo, del espíritu roto del indio, de la pobreza, de la pena sin nombre. La escuchamos con amoroso asombro.

Es mujer de presencia y figura majestuosa. ¿Quién dijo que no es bella? Tiene una belleza más que humana, casi angélica,

de arcángel mayor: San Gabriel femenino. Dulce y poderosa es, como su poesía.

Gabriela nos habla. Ella es la maestra y nosotros sus discípulos. Lo somos en verdad, quisiéramos serlo. Ella es la gran maestra de América. En madre y maestra mágica se nos ha convertido la maestrica de Vicuña chilena que, tras la muerte del amado, puso su vida en «la educación de los niños, la redención de los humildes y el destino de los pueblos hispánicos».

Sus palabras, sus gestos, sus pupilas tienen amargura y melancolía y recuerdo de viejos dolores. Ella es la poetisa de la desolación, del amor desolado por la muerte.

Poco nos dice de sí misma. Todas sus palabras son para su América, la América española, y para España, patria que tanto ama, y para los mundos afines al nuestro: la América antigua, el orbe lusitano, Italia, Francia.

Su genio es de una sinceridad descarnada. Su visión de América es áspera, pero plena de esperanza. Le duele América, como a Unamuno España. Ante un cuadro tan oscuro, le pregunto—novel discípulo—cómo habremos de cambiar tal estado de cosas; me responde, insondable, que es asunto demasiado elevado para el cerebro de una mujer.

Nos pregunta por nosotros, por gente de nuestros países, por sus amigos de México, por Alfonso Reyes, por Vasconcelos.

Partimos. Adiós a Gabriela. ¡Adiós! ¿Volveremos a verla?

* * *

Duerme dulcemente, Gabriela, madre y maestra, grande hermana y amiga. Vive serena en la muerte, pues no mueres. Vives en el alma de los hispanoamericanos. Vivirás en nosotros y en nuestros hijos y en los hijos de nuestros hijos. Vivirás tanto como viva tu América, y tanto como viva tu lengua castellana. Por siempre. Vivirás porque amaste.—GERMÁN POSADA.

«PICNIC», COSA SERIA

Si la validez de una película está en razón directa de su vitalidad, de su capacidad de crear y mantener vida y vidas, *Picnic*, que acaba de pasar a los cines de barrio madrileños, es una de las más serias y solventes que llevamos vistas en este año y también a lo largo del pasado 56. Ahí es nada el abordar, confrontándolo seria-

mente, el problema de las dos fuerzas motrices del amor, cuerpo y espíritu, con el papel importantísimo, casi hegemónico, del primero; ahí es nada el darnos en imágenes un reflejo minucioso y caliente de lo que es la moderna vida agro-industrial en el interior de los Estados Unidos, con el registro fiel, sismográfico, de esas oscuras fuerzas negativas, el *complicacionismo* por delante, el bonito juego de los complejos domésticos-freudianos, el problematismo mixto de sonrisa y atrocidad que mina el próspero vivir cotidiano, colectivo e individual, del pueblo estadounidense.

Picni es un documento vivo, tembloroso, lleno de cabos sociales, psicológicos y poéticos. Por su «happy end» no hay modo de pasar; acarameladamente amañado al gusto de las masas que llenan las salas de proyección, torpe y sentimental a lo barato, el final de de película no tiene nada que ver con ella, con su contenido turbador y vital y se desgaja de la obra como una rama seca de su árbol.

El protagonista de *Picni*, un vigoroso y derruído correcaminos, especie de Adán arrumbado y exprotegido de universidad en universidad por su sola y exclusiva condición de jugador de rugby, llega al seno de una pequeña sociedad industrial y campesina, donde impone de entrada, y sin quererlo, los poderes de su decadente atractivo zoológico. Caen en ello la hermosa prometida de un joven rico, amigo del vagabundo y que pretende ayudarle; Milly, sobre cuya fina condición intelectual pesa la cantada belleza de su hermana; una provecta profesora soltera y un buen número de ocasionales piscinistas, excursionistas, respetables señoras que cuidan aún a su madre enferma, etc. Y ese poder del incivil personaje puede con todo y con todo sale adelante. Pero el guionista y el director de *Picnic* hilaron la cosa de manera que nada de ello resultase arbitrario—excepto el aludido final—y todo revelador. Es excelente el estudio de los tipos y sus reacciones, las del viejo comerciante sobre todo, y las del hermoso y frecuente animalito significado por la protagonista. Una película, en fin, de aspectos a desarrollar mucho más extensamente que en esta nota de mera atención y por la que resuena un ruido vasto y verdadero, desasosegado y tembloroso a pueblo norteamericano actual.—FERNANDO QUIÑONES.

INDICE MENSUAL DE EXPOSICIONES

QUIRÓS.—Estamos otra vez ante la pintura de este extraño artista, que ha logrado inquietar a la pintura actual, que permanece

en sosiego mimético, salvo las escapadas, cada vez más acusadas al abstractismo y muchas veces también mimético en los plásticos órdenes mentales. Quirós ha impuesto su inquietud en la vida artística española por dos razones que pocas veces van unidas, ya que el predominio de la una va en menoscabo de la otra: por su pensamiento y por su técnica. No debemos olvidar que el cuadro, como decía Picasso, es un objeto que tiene su propia existencia y que necesita para obtener permanencia un valor de oficio que hoy se pierde en aras de los valores intelectuales. Quirós ha hecho su profesión de fe de pintor creando un mundo propio, pero sujetándole de una manera definitiva a la materia. Los lienzos de Quirós se hallan tratados como un esmalte y cada cuadro pide una larga elaboración, que ya es hora que se produzca en los talleres, en donde tanto daño hace la prisa del boceto y el hallazgo del apunte. La temida «mancha» ha pasado de ser un logro y a los pintores se les olvida el pincel para sustituirlo con la espátula, que tantos efectos regala al autor. Pero Quirós ha vuelto la profesionalidad a su buen punto de partida, el taller, y luego, seguro de un procedimiento y en el camino más difícil, ha seguido la ruta de su pensamiento, bien afirmado el cimiento, que le presta expresión. El concepto plástico de Quirós, que tiene como acertado antecedente el gusto y regusto por la materia, es nuevo. La novedad estriba que como pintor figurático o como pintor abstracto sus «mundos» son una ofrenda que hace a la imaginación y a la vista del espectador. Las figuras quedan en un aire fantasmal, en grandes—intensos—maniquíes que surgen con vida prestada. Semejan resucitados envueltos en verdes luces, o en azulados fondos, o en amarillos escorzos, que necesitan decirnos algo antes de marcharse definitivamente. Es una humanidad con reacciones humanas y sin humanidad. El empleo de la misma palabra puede servir, por su redundancia y paradoja, para fijar un estado desconocido y, como tal, falto de una adjetivación apropiada y exacta. Los lienzos de Quirós llevan a la inquietud, a un cierto malestar y también a una atracción de la cual no nos podemos sustraer. Sus «terribles niños» queda como en fanales, o sumergidos en un hipotético acuarium, en algo que se presenta ante nuestra vista sin reconocimiento anterior y portando con ellos una cantidad de pintura, de gran esqueleto de la pintura, que los hace ganadores seguros de una oposición al Museo.

Cuando Quirós crea en la materia con ese gusto y regusto al que nos hemos referido antes, es casi obligado que su concepto pictórico, el más íntimo, desemboque, por necesidad de pensamien-

to y de disposición material, en la concepción abstracta. Aquí el pintor inventa objetos, los presta una existencia que parece tan real como cuando nos hallamos frente a un mundo de conchas marinas o de raros caracoles. No existe la referencia conocida y, sin embargo, los objetos parecen salidos de un mundo figurativo que, como el anterior, el humano nos es completamente desconocido. Y aquí el recreo de la pintura, de la pura materia puesta sobre el lienzo, consigue su más completa expresión, pues el pintor escoge la línea que le conviene, la forma que le es más útil y la coloración que «exige» la composición mental, que es donde se halla el mundo abstracto de todo pintor con esa filiación o donde debe hallarse. El resultado es fructífero para el espectador, ya que el artista pone a su alcance un universo poético sin límites de razón y propicio para todas especulaciones, porque el secreto, el último secreto de Quirós, es haber encontrado la fórmula de hacer con la simple plástica, simple poesía.

EDUARDO VICENTE.—Si hubiéramos de encontrar un extremo a la pintura de Quirós, este extremo sería Eduardo Vicente. Estamos ahora ante un pintor extremadamente figurativo y a quien siempre vemos del brazo en compañía del melancólico y triste Alenza. Leonardo y Vicente hubieran sido buenos paseadores de Madrid, de ese Madrid que Eduardo Vicente conoce tan bien y al que ha logrado extraer el zumo, la esencia del madrileñismo. No es extraño entonces que la pintura de Eduardo Vicente encuentre su mejor definición en el decir que es el perfecto ilustrador de Pío Baroja. Lo fué. No había más remedio que se unieran una literatura y una pintura que habían nacido para entenderse y conocerse. Y así, el mundo de «La Busca», de «Aurora Roja», de «Mala Hierba» surge en los lienzos de Eduardo Vicente en toda su expresividad y con acentuamiento de la tremenda nota lírica que existía en don Pío, que si era algo—y era todo—es que fué un fabuloso poeta. Las figuras de don Pío y Eduardo Vicente era frecuente verlas por las calles y callejas de Madrid. Andaban los dos algo separados y los dos distraídos, apenas se daban cuenta de que se acompañaban el uno al otro y, sin embargo, se sabían juntos, tan unidos que sin previo aviso o advertencia los dos se paraban ante las mismas cosas. El mismo suceso les detenía. Y el suceso era, al parecer, pequeño: las sombras del Jardín Botánico, siempre dispuesto a ser lugar de misterios; el tipo de un trapero camino de las afueras guiando al pequeño burro, la silueta de un mozo de cuerda cuya espalda se apoyaba en el quicio de una puerta, las figuras de los vendedores ambulantes: la castañera, la florista y

tantos tipos que paraban la atención de estos dos profundos observadores de la humanidad. Y es curioso observar que el uno escribiendo y el otro pintando escenas y personajes de acusados perfiles geográficos hayan los dos conseguido—cada cual en la dimensión de su ejercicio—un carácter universal. Y hasta la coincidencia se hace mayor cuando leemos las páginas sobre París, de Baroja, y vemos las escenas últimas que en su exposición ha hecho Eduardo Vicente y que podían ilustrar las novelas que tienen a París como protagonista, y es que los dos se han acercado, de verdad, al hombre. Un poeta también universal, Premio Nóbel, Juan Ramón Jiménez, ha enjuiciado así la obra de Eduardo Vicente: «Un olor pastoso, apretado, agudo, de lugar español, de tierra de vino, pitillo de matalahuga; cierta rotunda sensación casi musical, de pellejo violeta, de mosto en verano manchego; colores de cara correspondientes, ojillos picantes que se encogen en pliegues horizontales, alguna media palabra resbalada en siseo oblicuo; las manos trabajadas, cargadas, pensantes. Y enfrente, ¿un lienzo?, ¿una madera?, ¿un granito? Un caos ha entrado al estudio para entender con él por la vidriera. Ocres rudos, grises densos, unido mar de materia gruesa, vencida. Un trozo de gran muslo crudo, un fragmento detenido de agua, la luz de la hora en un rincón del espejo, marañas sensuales, enigma. Todo, pronto, por el suelo, vuelto al instante contra el zócalo, naturaleza circundante en penitencia. Un metro de naturaleza viva o muerta, dos, trece, veinte. Grande, inmenso, primero. Y Eduardo Vicente, obcecado, mudo, castigado eterno, borra entonces lo pintado. ¿Cuándo ha empezado? Vuelve, repinta, tira, abandona. Pocos materiales le quedan en la mano: residuo pegajoso de los iris, un trapillo sólido, un palito líquido. Su cuarto de sonrisas, un susurro, una miradita. Se va. Las instantáneas tiendas de campaña que el aire y la luz ponen a nuestro estar aquí y allá convienen en todo y no con él. El ve a los otros en su tienda de luz y aire, pero los otros no le ven a él. Siempre anda fuera de su tienda, sin fondo. No tiene ambiente general. La ocupación principal de Eduardo Vicente parece que es venir a borrar, a dejar, repudiar, irse, venirse a irse. ¿Qué brocha, qué tubo busca para la tela del profundo poniente, de la exaltante aurora? ¿Adónde? ¿Por qué vericuetos entre moles va, a qué tugurios sórdidos, cuevas desahabitadas, márgenes paradisíacas? ¿Fotos de Dostoweski, interior, primeros planos de Fra Angélico? Es difícil saberlo, como es difícil la relación de su ser natural con la vida por desproporción, en cada caso, absoluta. Trasunto de milagro es esta semblanza y por eso la explicación

no surge clara y diáfana, porque no puede explicarse dónde se halla el prisma que guarda el desgalichado pintor, quien hace que las cosas queden, vayan y vuelvan y se queden traspasadas de una rara esencia que las eleva como si a ellas les aplicase una teoría fisiológica incomprensible.»

Y tras la glosa de Juan Ramón, hagamos punto para decir que uno de los méritos inmediatos es aquel que se deriva al hacer lista y recuento de los personajes que hemos visto andar y desandar por Madrid, por esa difícil ciudad, saber que han quedado para la historia sujetos por el lápiz y el óleo de Eduardo Vicente. Una tonalidad de cielo, el ocre de un triste descampado de suburbio, el azul y verde de un atardecer o el violeta agudo de una madrugada son suficientes para que algún día sepan los que vinieren cómo fueron en un tiempo los hombres, la fisonomía y entraña de la fácil y difícil ciudad de Madrid...—MANUEL SÁNCHEZ-CAMARGO.

Sección Bibliográfica

EL ULTIMO LIBRO DE MARAÑON

Si hubiéramos de hallar el ejemplo de un libro ordenado, limpio, claro, equilibrado y lleno de sugerencias, éste sería el último volumen publicado por Gregorio Marañón (1). De todos es sabido el buen enamoramiento que el gran escritor tiene por la ciudad de Toledo, en donde se refugia para escribir y para conversar en su bello cigarral, que es, en nuestros días, lo que en otro tiempo fué el de Buenavista, que frecuentó el Greco. Y resultado de ese enamoramiento del escritor por una ciudad, su historia y su paisaje, han sido muchas las páginas escritas y muchos los descubrimientos que, efectuados en la paz de la meditación y en el hallazgo del documento, nos ha proporcionado el ejemplo de sensible voluntad que constituye la figura de Gregorio Marañón.

Y es ahora, pasado ya el tiempo de indagar las andanzas, causas y concausas de Antonio Pérez, cuando Gregorio Marañón vuelve otra vez a la paz de su cigarral para mostrarnos una descripción de una ciudad, de unos hombres, de un solo hombre, y las circunstancias de toda índole que rodean la existencia e historia de una pintura.

El libro es, ante todo y sobre todo, un precioso documento, no sólo por la excelente bibliografía que señala, sino por los sabrosos comentarios que hace el autor sobre las más variadas cosas que rodearon la vida toledana del cretense. Y consecuencias de ellas son las afirmaciones que hace el autor de «Amiel» cuando señala cómo el genio, para producirse, necesita de un cúmulo de elementos y casualidades que si no se ofrecen al hombre capaz de ser genial, éste pasa sin que nadie se haya dado cuenta de sus posibilidades. Y el Greco, su sensibilidad y espíritu, encontraron en la ciudad de Toledo, que no quería ser Corte—extraña posición y signo en ciudad de abolengo imperial y que a tantas glosas se presta—, aquellos elementos que hicieron posible la expresión del genio del cretense. Se dieron todas las felices circunstancias para que Domenico tuviera en su pincel la formalización singular que le haría inmortal. Y estas circunstancias eran muchas y muy variadas. Desde sus amores con doña Jerónima de las Cuevas, protagonista de uno de los retratos más bellos de la historia de la pintura, si no el

(1) Gregorio Marañón: *Toledo y el Greco*. Espasa-Calpe. Madrid, 1957.

más bello de todos, hasta los amigos y contertulios de las veladas del cigarral de Buenavista. Era necesario Paravicino, y lo era Góngora, y todos y cada uno de los que hablaron largo y tendido con el Greco o tuvieron ocasión de hacerlo, como Santa Teresa. La vida del cretense se centró y se formó en Toledo, que era el fanal que necesitaba su instinto genial para producirse y plasmarse de una manera absoluta y total. Y claro es que Gregorio Marañón aprovecha bien la ocasión de lugar y de tiempo que él tan certeramente ha visto, para hacer una de las más interesantes aportaciones al estudio de la obra y de la pintura de Domenico Theotocopuli, quien surge ante nosotros no como un mito, tan propicio a los escarceos literarios, sino como un hombre de muy honda carne y de muy hondo hueso, al que vemos llegar a sus creaciones por el camino justo, que es parejo en lo espiritual al que recorrió plásticamente hasta desembocar en los soportales, calles y plazas que le prestarían los incentivos necesarios para que el genio dormido se levantara con garra imperecedera.

Gregorio Marañón, en una prosa que es modelo de bien decir y producto de bien pensar, hace desfilar ante los ojos del lector y ante su imaginación el Toledo verdadero, con su mezcla de razas, de intereses, de religiones, de preocupaciones, de virtudes y de pecados. Lo hace desfilar en lo íntimo y también en su arquitectura exterior. Y en las dos fisonomías el acierto del diagnóstico es rotundo, porque no es sólo el acierto del literato, sino el del investigador y el del científico, avisador de los males del hombre y de sus posibilidades de redención en tantos y tantos trances toledanos, españoles.

De una explicación nos atrevemos a discrepar, y ésta es la afirmación que hace el autor sobre ciertos modelos del Greco, siguiéndose con ello una sugerencia de Cossío. Nos referimos a la utilización por el pintor de los «inocentes» recluídos en el Hospital del Nuncio, manicomio de la ciudad. No creemos, a nuestro juicio, que el Greco necesitase a los alienados para lograr en la serie de sus Apóstoles—donde se dicen que fueron más frecuentemente utilizados—esas expresiones de «sana» enajenación espiritual, de la que él estaba tan repleto y que casi sin querer ponía en los ojos y rostros de sus amigos los caballeros o de las bellas mozas que le servían de modelo para sus vírgenes. Y la demostración de esta humilde opinión la vemos reforzada en las fotografías que el mismo autor inserta en el volumen y en las cuales aparecen alienados o «inocentes» de nuestros días, a los que se ha hecho dejar crecer la barba para acentuar semejanzas y expresiones «místicas». Y la

confrontación que podemos hacer nos hace afirmarnos más en la idea de que el Greco no utilizó en «trance místico» a los pobres recluídos a causa de su «inocencia». Larga sería la glosa que esta tesis merece; pero no queremos hacer digresión sobre tema que surge al azar en *Toledo y el Greco* y que queda apuntado en su gran interés, pero envuelto entre los muchos aciertos con que Gregorio Marañón logra llevarnos de su recta mano por los caminos de la historia de una ciudad y de un hombre.

Este libro de Marañón es el producto de largas esperas de pensamiento frente a las tierras altas de Toledo. El buen equilibrio, como lo podría tener Jovellanos, o en las miradas, también ponderadas y tranquilas de Velázquez, sobre la crestería del Guadarrama. Es libro de hombre que piensa y ama con rectitud, moderación y pasión contenida. Por eso y por muchas más cosas *El Greco y Toledo* lo consideramos un libro trascendental con la gran cualidad de haber sido escrito con aspiración de para siempre y el propósito de querer aclarar las encrucijadas de la alta y soledosa España, tan alegremente estudiada en los textos, tan poco comprendidas en sus pasados y tan poco amada en sus entrañas. Es libro de hombre que ha aprendido a medir y a sopesar, de buena sindéresis, que en él es principio y, en este caso, buen final de razón.—MANUEL SÁNCHEZ-CAMARGO.

VICENTE LLORÉNS CASTILLO: *Liberales y románticos.* (Una emigración española en Inglaterra, 1823-1834). «Nueva Revista de Filología Hispánica». El Colegio de México. México, 1954.

Este libro es, sin duda, una de las más serias contribuciones al estudio de la historia española del siglo XIX. La emigración de 1823 tuvo un papel decisivo en la génesis del romanticismo, y aunque ya teníamos algunos estudios parciales, no disponíamos de una visión de conjunto como la que este libro nos proporciona. Sin temor a errar demasiado, podemos decir que esta parte de nuestra historia literaria y política permanecía en la oscuridad más absoluta: literalmente la ignorábamos. El romanticismo español, según la explicación rutinaria, nació del encuentro casual del duque de Rivas con John Hookham Frere en Malta, que fué ciertamente muy importante, pero no la primera muestra de inclinación romántica en escritor español, ni siquiera en el propio Saavedra, como ya opinó Menéndez Pidal. En el periódico de Madrid *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, aparecido en 1803 y no estudiado en este libro por caer propiamente fuera del tema, se pueden rastrear las primeras muestras tímidas de un prerromanticismo español que la invasión francesa desbarató apenas iniciado. Después volvió a brotar—y es lo que se historia en este libro—con la emigración, especialmente con la de 1823.

La situación española al regreso de Fernando VII se halla descrita en este libro con las siguientes precisas palabras: «Al reanudarse, pues, en 1814 el reinado de Fernando VII, la nación española no sólo se encontraba en ruinas, sino privada de quienes podían contribuir más eficazmente a su reconstrucción. Con los afrancesados y los liberales habían desaparecido en realidad de la vida pública las minorías dirigentes del país. En consecuencia, no hubo en España una restauración, ni siquiera aparente, del anterior orden de cosas, sino una destrucción mayor, una mutilación poco menos que irreparable en todos los órdenes de la vida nacional. Al Estado apenas le quedaron unos cuantos diplomáticos de carrera, nada brillantes por cierto; pero ni siquiera de ellos quiso servirse el rey. La política internacional española, si así puede llamarse lo que tan opuesto era a los intereses de España, estuvo dirigida por el bailío ruso Tatischeff» (páginas 10-11). Con estas palabras podrá advertirse que el estudio de Lloréns Castillo no es un erudito discurrir sobre un tema intrascendente. Se estudia la vida y obras de los españoles emigrados en Inglaterra, precisamente por lo que éstos significan de *privación* para España, primero, y, luego, a partir de 1834, por la aceleración de la vida nacional, que la lenta gestación del destierro hizo posible. No obstante, como veremos, el libro es amargo: hubo románticos españoles, pero el romanticismo no triunfó en nuestra patria como en otros países. Esto nos desemboca de lleno en la preocupación nacional, que tras la restauración se abre violentamente con los escritores del 98.

La emigración se distribuyó por varios países de Europa, de América y aun de otras partes; pero tuvo su centro, primero, en Londres y, a partir de 1830, en Francia. Salvo algunas excepciones, debidas a hombres de superior comprensión—Rivadavia, don Mariano Egaña o bien Rocafuerte—, los nuevos países hispanoamericanos fueron hostiles a los emigrados españoles, a pesar de que la actividad intelectual de éstos en Londres fué posible en buena parte gracias a la existencia de esos mismos países. Lloréns Castillo, como una nota menor, pero muy importante, de su estudio, atiende a estas relaciones de los emigrados con Hispanoamérica, que hizo posible, en-

tre otras cosas, el que los españoles fueran los *únicos emigrados* que tuvieron prensa propia. América, independiente ya desde muy temprano, empezaba a desempeñar un papel destacadísimo en la historia española, que no ha perdido, y, a su vez, la actividad española, como no podía ser menos, influía en el desarrollo de aquellos nuevos países.

Dentro de Inglaterra, los emigrados se refugiaron preferentemente en Londres, especialmente en un barrio denominado Somers Town, al que «españolizaron en cierto modo». Aquí acierta Lloréns a darnos plásticas descripciones, que demuestran que no sólo es un buen historiador, sino un escritor de vena. Así, por ejemplo, escribe: «En uno de sus más bellos libros, Thomas Carlyle ha evocado las trágicas figuras de los refugiados españoles en Londres, paseando en grupos los días de primavera por Euston Square y las cercanías de la iglesia de San Pancracio, con un aire grave, los labios cerrados, envueltos con altiva dignidad en sus capas raídas. Unos ya encanecidos, otros con cabellos de un negro profundo, aquellos hombres de tez morena y oscura mirada de fuego, en su deambular sin objeto, le producían al escritor inglés la impresión de leones enjaulados» (pag. 36). O bien su viñeta sobre Desprat, uno de los emigrados de más original figura: «Don Esteban Desprat era hombre de grandes conocimientos; pero, lejos de exhibirlos ante los demás, procuraba ocultarlos cuidadosamente. En Londres, donde permaneció el resto de sus días, practicó una especie de ascetismo revolucionario, en virtud del cual rechazaba cualquier ayuda excesiva para sus necesidades, que eran bien pocas. Se alimentaba de pan y queso, que llevaba siempre en la faltriquera; su única bebida era el agua que sacaba de las bombas públicas en las calles de Londres, las cuales le servían también para lavarse. Como no tenía cama y sí muchos libros, sobre éstos dormía» (pág. 35).

La situación económica de estos emigrados londinenses—a diferencia de varios de los de París—era, en general, bastante precaria, a pesar de la ayuda del Gobierno inglés, que alguno, como Alcalá Galiano, no quiso aceptar, por creer que no era ajeno el Gobierno inglés a la caída del liberalismo español. Y su situación moral no era mucho mejor, no ya sólo por la obsesión de la patria, sino por su residencia en país extraño, de costumbres y lenguas diversas, que muy pocos llegaron a dominar. A esto vino a añadirse, como cuenta Lloréns, el que los ingleses de la época, todavía muy provincianos, se mofasen de lo que más orgullo daba a los españoles, que era su capa, y que, además, la tomasen por prenda francesa: ellos, que aparte de su condición común de emigrados, no coincidían más que en su francofobia, por ser Francia la autora de las dos invasiones: la de Napoleón y la del duque de Angulema.

Lloréns nos va describiendo quiénes componían la emigración y a qué actividades se dedicaron: primero, para ganarse la vida; luego, políticas, y, después, literarias. En lo primero, muchos se dedicaron a la enseñanza y a escribir, pero también tuvieron que improvisar las profesiones más disparatadas, como el ex ministro don José María Calatrava, que en un principio tuvo que dedicarse a fabricar zapatos. Otros encontraron, literalmente encontraron, porque no era su profesión, ocupaciones más fecundas: Salvá montó su célebre Librería Clásica y Española, y Calero su Imprenta Española, aparte de ser inventor, y no el único. Al margen de esto, la fundación del Ateneo Español de Londres da una muestra de la preocupación educativa de los exilados.

En cuanto a las actividades políticas, se dirigen, como es natural, a la restauración liberal en España: Espoz y Mina, cuyos planes para derrocar al Gobierno absolutista todavía hoy no nos son bien conocidos, dado el secreto con que los llevó; Olavarría, auténtico tipo de conspirador, que por algún tiempo fué agente personal de Mina: también fué escritor. De él escribía Lloréns: «... es el autor de una *Memoria sobre la condición física y social del pueblo español* (Madrid, 1834), que permite considerarlo como un precursor de los «regeneracionistas» de fin de siglo. Su lema era: «Pan y luces» (pág. 81, nota). Y la célebre conspiración de Torrijos, ayudado por sus amigos ingle-

ses, los llamados «Apóstoles de Cambridge», aventura típicamente romántica, que terminó con los fusilamientos de Málaga. Finalmente, las actividades de Mendizábal en favor de don Pedro de Portugal, que llevan un norte muy preciso: la unión ibérica. «A consecuencia de la invasión napoleónica y de la independencia americana, Portugal y España se vieron reducidas de golpe a una posición internacional tan precaria como llena de riesgos. Frente a las naciones del Occidente europeo, que salieron de la contienda más poderosas que nunca, los dos países peninsulares, poseedores ayer de vastos dominios ultramarinos, se encontraban por sí solos impotentes para mantener su propia independencia. En realidad, no la tuvieron. Tropas inglesas fueron las que sostuvieron la Carta en Portugal; fuerzas francesas las que derrocaron el régimen constitucional en España» (pág. 121). Y ante el fracaso de la política iberista, añade poco después: «Si tales esperanzas no llegaron a cuajar, no se debió únicamente a la indiferencia u hostilidad existentes entre españoles y portugueses; había fuerzas ajenas por encima de la voluntad de los interesados que actuaban en sentido contrario. Bien claro se vió, con motivo de la intervención de la Santa Alianza, que Inglaterra podía ser más o menos indiferente al predominio francés en España, pero de ningún modo en Portugal» (pág. 122). (Sobre este tema del iberismo escribe con cierto desengaño don Juan Valera en 1862: «... aunque siempre hemos tenido un amor entrañable a la idea de la unión ibérica, más hemos creído que esta idea es una aspiración sublime, casi irrealizable, o realizable sólo en un remoto porvenir, que un plan político...») (1).

Aparte de esto, de pasada alude Lloréns, siguiendo a un escritor inglés (2), al carácter de la revolución liberal española como una lucha de personas acomodadas contra «curas y proletarios». Habría sido conveniente desarrollar algo más este punto, es decir, el efectivo contenido social de las fuerzas en pugna.

En cuanto a las actividades literarias, fueron favorecidas por el editor Ackermann, «cuyo plan de publicaciones para Hispanoamérica cobró inesperado desarrollo con la llegada a Londres de los emigrados españoles» (pág. 126). Sin él, Calero y Salvá «muy pocos libros y revistas en español hubieran podido imprimirse» (pág. 126). Aun así, muchas obras quedaron inéditas, como, por ejemplo, la mayor parte de los estudios botánicos de La Gasca (Lagasca). Se hicieron muchas traducciones del francés y del inglés, y se publicaron obras didácticas, como los famosos *Catecismos,* de Ackermann; de Economía, como las dos obras de Hacienda de Canga Argüelles y el *Curso de Economía,* de Flórez Estrada; históricas, sobre los acontecimientos de que habían sido testigos, biografías, etc. Hubo incluso obras casi inverosímiles, como los *Opúsculos gramático-satíricos,* «en donde no se sabe cuándo empiezan ni cuándo terminan la digresión erudita y la calumnia personal, la observación lingüística y el comentario político, la vanidad y el resentimiento, la nota perspicaz y el pasaje destinado» (pág. 168), obra compuesta «heroicamente» por el doctor Puigblanch, uno de los tipos humanos más interesantes.

Como actividades estrictamente literarias, estudia el autor las poesías del período inglés de Angel de Saavedra, quien estuvo en Londres sólo medio año. Y las de Espronceda, también muy pocas; Luis de la Vega, Juan Florán

(1) En el trabajo titulado *España y Portugal,* Obras Completas, tomo 37, página 85. Más adelante se añade: «El pensamiento nacional, si ha de renacer en Portugal y en España, ha de renacer bajo la forma de *iberismo*; pero del iberismo paciente, sereno y firme, que quiere ir con pausa y sosiego a la unidad por sus pasos y grados naturales, como único medio de recobrar en las circunstancias presentes del mundo la fuerza y la preponderancia perdidas, como único medio de que ambos pueblos de Iberia no sean dos pueblos insignificantes y vuelvan a tener una gran misión en la Historia» (*Ibidem,* página 131). Todo el trabajo es típico exponente de la *prudencia de Valera,* ya que, pasado el entusiasmo romántico, el tema se vuelve vidrioso, y se pueden fácilmente herir susceptibilidades.

(2) He traspapelado la referencia.

y Joaquín Lorenzo Villanueva. También las *Meditaciones poéticas*, de José Joaquín de Mora, y los *No me olvides*, de Mora y Mendívil, género de literatura periódica, editada por Ackermann, muy interesante, bastante difundida por Hispanoamérica, pero no mucho por España, y aun esto por caminos inesperados, como los plagios de don José María Carnerero en su revista *Cartas Españolas*.

Al estudiar las obras dramáticas de Gorostiza, y especialmente el estreno en Madrid, 1833, de *Contigo, pan y cebolla*, comenta Lloréns: «Así, pues, de un modo anormal, atribuíble a la existencia de una literatura de la emigración que, separada de su país, no caminaba a la par con el resto de la española, la caricatura del romanticismo presidía en España a la introducción del romanticismo» (pág. 217).

Después de las obras en inglés de Valentín Llanos y Telesforo de Trueba, estudia el autor los periódicos de la emigración: *El Español Constitucional, Ocios de Españoles Emigrados*, las revistas de Mora—*Museo Universal de Ciencias y Artes* y el *Correo Literario y Político de Londres*—y, finalmente, *El Emigrado Observador*, además de las colaboraciones en las *Variedades o el Mensajero de Londres*, de Blanco, y en el *Repertorio Americano*. Después, las colaboraciones en revistas inglesas, como la *Westminster Review*, la *Foreign Quarterly Review, The Athenaeum*, etc. Todo esto es muy denso, y muy importante, y demuestra una vez más la solidez del libro; pero yo prefiero, para no alargar demasiado esta reseña, fijarme sólo en el último capítulo, donde Lloréns estudia la gran figura de Blanco White, que, aunque ha tenido quizá poca resonancia en nuestra España, es una de las más ricas y complejas individualidades del siglo XIX. Estas últimas páginas del libro de Lloréns son intensamente dramáticas. Ahora comprendemos la gran importancia que tenía el romanticismo en España. Comentando la actitud de Boelh de Faber y la tardía resistencia de la actitud clasicista, escribe Lloréns: «Ocurrió entonces lo que había de ocurrir otras veces, no sólo en el aspecto literario, en la España moderna. Un largo y penoso esfuerzo para ponerse a tono con el espíritu del tiempo, y cuando el objetivo parecía logrado, ya el tal espíritu había tomado una nueva dirección. De ahí la confusión, el tropel innovador y el persistente anacronismo de la cultura española, que vive en los tiempos modernos no sólo en una posición de inseguridad, sino moviéndose constantemente a contratiempo» (pág. 356). La gravedad y la absoluta certeza de estas palabras no necesita ser destacada. Ya entonces había plena conciencia de la necesidad de remover profundamente las entrañas de España. De aquí la prédica de Blanco White—seguido por Alcalá Galiano y Mora—en favor del estudio de la literatura inglesa, no para imitarla, sino para que a su contacto renaciese el espíritu nacional, librando a España de la servil dependencia de Francia. Blanco «habla de salir del «charco», y Galiano de agitar las «aguas estancadas» de España—como hablará más tarde Unamuno del «marasmo» (página 358). Y poco después, «Blanco y Alcalá Galiano vieron en el romanticismo la posibilidad de una renovación, la única capaz de vivificar con espíritu moderno la raíz de la tradición española. El intento de los clasicistas del XVIII había fracasado, porque el espíritu del tiempo era contrario al sentido nacional. El romanticismo, en cambio, siendo expresión de la época, del presente, no obligaba a renunciar, antes bien favorecía por su misma naturaleza la propia personalidad de cada nación» (pág. 358).

Hubo, al fin, romanticismo; pero lo mismo que la corriente neoclásica, se importa de Francia. La crítica en el destierro de Blanco (3), Mora y Galiano no tiene eco en la Península, ni siquiera después de la muerte de Fernando VII. El romanticismo español es meteórico, apenas penetra en la carne viva de España. «Para los llamados eclécticos, que no son sino los viejos clasicistas o sus epígonos, el romanticismo fué simplemente una moda literaria pasajera, excesiva en sus formas,

---

(3) Blanco White no fué propiamente un desterrado, sino un expatriado.

agresiva y aun peligrosa en el fondo. Cuando la tormenta pasa, más aparatosa que devastadora, y las aguas bajan hacia el año cuarenta y tantos, se los ve saludar satisfechos el retorno a la normalidad, o, como dijo Martínez de la Rosa, el triunfo de la razón. Atrás quedan con el romanticismo la guerra carlista, las reformas de Mendizábal y la regencia de Espartero. Larra se había suicidado; Espronceda había muerto. El ciclo abierto por *Don Alvaro* quedó cerrado con *Don Juan Tenorio*, cuyo autor acaba por alejarse de España. Se entra en la era isabelina de la moderación y la mediocridad...», etc. (páginas 360-361). A lo cual conviene añadir la cita de Alcalá Galiano, viejo y desilusionado, que trae el propio Lloréns: El romanticismo fué «entre nosotros género tan falso cuanto el que se vendía por clásico» (pág. 361).

Al cerrar el libro tenemos un regusto de amargura y dolor nacional. España sigue siendo, efectivamente, una nación académica, es decir, vieja; una nación terrible, «en donde no pasa nada». Lloréns Castillo, con su libro magistral, nos ha puesto ante una evidencia casi física. La historia de España es triste. Pero no es decepción y aquietamiento lo que debemos sacar de estas páginas, sino la neecsidad de remontar su tremenda verdad.—ALBERTO GIL NOVALES.

HUGO FRIEDRICH: *Die Struktur der modernen Lykik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, núm. 25, Rowohlt Verlag. Hamburgo, 1956. 11 × 19 cms. 214 páginas. Texto y traducción de poemas de Guillaume Apollinaire, Paul Valéry, Paul Eluard, Saint-John Perse, J. Prévost, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Ungaretti, Eugenio Montale, T. S. Eliot. Poemas alemanes de Gottfried Benn, Karl Krolow y M. L. Kaschnitz.

Cuando Goethe confesaba a Eckermann—vejez del autor de *Fausto*, triunfo del romanticismo—que, desde su aparición, no había releído el *Werther* y se cuidaría muy mucho de hacerlo, expresaba una vez más la paternal vergüenza de tantos creadores hacia sus hijos demasiado famosos e inmaturos. Le causaban rubor las figuras de escayola provocadoras de una ola de suicidios amorosos. Hoy se pudiera hablar de un fenómeno opuesto: las mejores figuras de la actual lírica alemana no reniegan en absoluto de sus criaturas literarias, pero... ni provocan suicidios, ni merecen apenas el favor del gran público lector, captado por la novela y el ensayo. El escritor vive bien si no es poeta. Un lírico cuya obra alcance una edición superior al millar de ejemplares es tan mirlo blanco como pueda serlo en España o Hispanoamérica. Las excepciones —Bert Brecht— obedecen frecuentemente a motivos extraliterarios, políticos.

No se hace sino continuar una tradición. Las genialidades de Rilke no se tradujeron nunca en ediciones copiosas. Trakl murió muy joven. Hofmannstahl y Frank Werfel se sostuvieron sobre su obra en prosa. Igual podría decirse de Hans Carossa y de Hermann Hesse. La eterna historia del racionero cordobés.

La lírica alemana de hoy, sin poseer la grandeza, la diversidad, la altura y hondura de la española, de la hispanoamericana, ofrece sumo interés y manifiesta calidad. Desde Rilke—al que conocemos en España por alguna traducción revisable de Torrente Ballester—aparece, sin embargo, muy medianamente difundida en los países hispánicos. Y la falta de comunicación es mutua. Tampoco Alemania tiene referencia conspicua, real, suficiente, del movimiento lírico español e hispanoamericano.

Hemos leído un libro reciente de Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Puede ser un primer intento de estudio de la lírica occidental en bloque a partir de Baudelaire. Muy atinado el plan de esta obra en cuanto trata de mostrar cómo ningún país puede alabarse de originalidad absoluta, ya que desde el aludido Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, todas las corrientes, todos los «ismos», pueden reducirse a un común denominador y aplicarles la teoría de los vasos comunicantes. Debería traducirse al castellano. Es libro bien escrito, con profundidad y cla-

ridad de ideas y con adecuado aparato crítico, como la tendencia germana hace presumir. A pesar de todo ello, constituye un esfuerzo unilateral. Se circunscribe a la lírica moderna de seis países: Estado Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia, España e Italia. Se ignora la poesía hispanoamericana. No se habla de Portugal ni de Brasil. No existe más lírica europea que la de los cinco países mencionados. Se magnifica en demasía el influjo francés sobre la poesía moderna en detrimento de las esenciales aportaciones de España, Hispanoamérica e Inglaterra. Dos tercios del libro se dedican a la lírica gala, en cuya órbita, según el parecer del autor, giran todas las demás. Así no se duda en disimular la influencia de Góngora en Mallarmé y en la moderna poesía española—Alberti, Gerardo Diego—. Se ignoran los elementos y aportaciones originales de la poesía española—no se puede negar la huella dejada por el simbolismo y el modernismo—, y, lo que es peor, se desconoce la existencia de figuras como Unamuno, Dámaso Alonso y Aleixandre; del cuarteto Rosales-Panero-Ridruejo-Vivanco; de las restantes figuras en línea contemporánea; de los brotes de «Garcilaso» y constelaciones posteriores; no se dedica una sola línea a Antonio Machado. Se hiperboliza el valor de García Lorca. Se trata justamente, pero de pasada, a Juan Ramón, a Alberti, a Cernuda. Se dedica espacio inadecuado a Guillén y se silencian Altolaguirre y Salinas. En fin, el autor patentiza en este singular esfuerzo un desconocimiento de líneas y nombres esenciales, en cuanto a la lírica española se refiere. Quizá, con suspicacia, quepa preguntarse si no da palos de ciego moviéndose a tientas en el menguado ámbito de una antología. Porque pudiera ser que sólo figure una antología en este conocimiento ligero, casi frívolo, a flor de piel, de nuestra poesía. Hay una obsesión desmesurada por Mallarmé, Apollinaire, St. John Perse y a realzar su significado se sacrifica todo, la poesía alemana y anglosajona.

Este desconocimiento de un conocedor, de un catador lírico de buen gusto como Hugo Friedrich, nos extrañará menos recordando cómo, últimamente, las publicaciones y periódicos de Alemania experimentaron suma dificultad en hacer conocer la figura de Juan Ramón Jiménez, al serle concedido el Premio Nóbel. Casi todos los periódicos se limitaron a reproducir párrafos contenidos en esta obra de Friedrich. En Alemania únicamente se había editado un extracto de *Platero*. Sólo la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* publicó un artículo de Karl Krolow—tan próximo en espíritu a Juan Ramón Jiménez—, ilustrado con traducciones improvisadas. Karl Krolow conoce algo, sólo algo, n u e s t r a lírica. No nos enfademos. ¿Quién ha leído a Karl Krolow en España, en Hispanoamérica? — MANUEL ORCAZ.

SALVADOR ESPRÍU: *Antología l í r i c a.* «Adonais», CXXXVI-VII. Ed. Riaip. Madrid, 1956.

De Salvador Espríu, que ha escrito siempre catalán y que acaba de ser traducido al castellano, no conocíamos más que el nombre y una canción, *Pas de caçador*, exquisitamente llevada a la música por Salvador Moreno. Y aquí nos llega ahora, de un golpe, la suma escogida de todo su quehacer poético, marcado con ese concreto destino de producirse en palabras, de vocado uncimiento a «la señorial horca de la palabra», según su propia expresión.

Salvador Espríu es un poeta delicado y terrible, tomando ambos adjetivos en su sentido más inmediato y menos literario. Cierta rara elegancia, claramente europea y mediterránea—esto es, refinadísima—, se agrega en su poesía al más dramático, desnudo y caliente iberismo. Pero he aquí que el ensamble, la cohesión interna y externa de ambos «tirones», resulta muy feliz.

Toda la poesía de Salvador Espríu, desde su libro inicial *Cementerio de Sinera* al reciente *Final del Laberinto*, trasunta de un modo más o menos ostensible este turbador conseguido binomio delicadeza-horror. Espríu, a veces, parece un Unamuno hablando por boca de un Mallarmé, o viceversa. (Entenderá el lector dotado de un mínimo amor al buen sentido que no trato, al decir esto, más que de acercarlo al

que me parece el aspecto más importante de la poesía de Espríu, sin que los invocados nombres de Mallarmé y Unamuno sean más que virtuales y gráficas referencias.)

Véase, en *Las hermanas*, la finura emocional y verbal de esta poesía:

... en la hora
de mayor sufrimiento
para no despertarte me levanto
y de puntillas voy a la ventana,
en donde en el reflejo
de los cristales veo
tu faz, nuestras vidas juntas...

o en *Los jacintos*:

Sentir no más, saber de cada cosa
el sencillo nombre, el simple nombre,
[caricia
como de abril sobre las hojas nuevas
mientras la luz de lluvia de la tarde
poco a poco se va con los jacintos.

y aquí, en el poema *ofrecido a Cerbero*, su temible y honda condición:

¡Ah guardián, caridad para los huesos,
puesto que casi ya llego sin carne!
Hundí las manos en el oro misterioso
de mi viejo catalán y te las muestro
hoy sin ganancia alguna...

más afilada y directa todavía en, por ejemplo, *Quisiera decirlo con mis labios de viejo*:

Bajo cielos clarísimos escucho cómo el
[viento
me da el nombre ganado, el nombre
[mío: «Nadie».

Puede argüirse que estoy sustituyendo una noticia crítica de Salvador Espríu por una parva selección de su poesía, pero el río corre así; no veo en este caso concreto—como en otros muchos—un mejor modo de concertar al lector con el poeta, de insistir en el fenómeno del doble filo de sus versos, y continúo por donde voy. Cuando los dos «tirones-base» de esta poesía (espanto, delicadeza) se simultanean en ella, surge un lógico alcaloide de ironía, de ceremoniosa ironía, cuyo hiriente interés prorrumpe más bien, y con muy cumplida frecuencia en los dos tercios últimos del libro que nos ocupa. Así, en el poema de largo título *Knowles, el ahorcado, lo contempla a cinco pasos de la rama*, donde el muerto dice:

Lástima es, hermosa, que no te hayas
aprovechado hoy de ésta mi fuerza
postrera, de la alegre danza
de tu humilde y seguro servidor,

sin que llegue nunca a molestarnos el toque prosario, hoy tan abusado y malentendido.

Y la poesía de Salvador Espríu tiene protagonista. Lo tiene, repetido y presente a lo largo de todas sus estancias, de las primeras a las últimas. Es la muerte, o Señorita Muerte, *Mrs. Death*, como titula el poeta uno de sus libros con burlona y presunta distinción inglesa. La «Mrs. Death», la «dama», la «amiga», la «sombra de un perro» que sigue al cebado y satisfecho «Hombre gordo de Meir», todo esto es para Salvador Espríu la muerte, aludidísima en su obra, hasta en muchas ocasiones en que ni la nombra:

Vivo tras esa puerta,
pero no sé si a esto
puedo llamarle vida.

Damos algunas veces, muy pocas, con un casi creacionismo, algo tendente a lo funambulesco y que hoy dice mucho menos de lo que decía hace veinticinco años:

Salvo mágicos prestigios
del dos y dos son cuatro,
decapitando modestos
transgresores de decálogos.

Pero se imponen la radical calidad del poeta, su dureza, su finura.

Deliberadamente, y con vistas a que nada pesara en nuestra nota, hemos dejado para el final del libro aquello por lo que, en rigor, deberíamos haber empezado, el estudio de Enrique Badosa, autor también de la selección y versión castellana de los poemas de Espríu. En su triple aspecto, el difícil trabajo de Badosa nos parece perfectamente ponderado y meritorio, señalándose, una vez más, la necesidad de que la poesía sea traducida, en todo caso, por poetas.

FERNANDO QUIÑONES.

JAIME GUASP: *Derecho procesal civil*. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1956. 1.704 págs.

En el ámbito internacional, y en el mundo hispano-americano en especial,

es bien conocida la figura del catedrático de Derecho Procesal de la Universidad de Madrid, Jaime Guasp Delgado. La solidez de su prestigio científico, la profundidad y altura de sus conocimientos jurídicos, el dominio de la técnica procesal y su labor como maestro y pedagogo al frente de su cátedra, han hecho de Guasp una de las primeras autoridades en la materia, verdadero tratadista y consumado maestro.

Después de varias obras anteriores, en las que ya puso de manifiesto la amplitud de su saber, nos da ahora un *Derecho procesal civil,* en el que la absoluta carencia de referencias doctrinales y bibliográficas y su construcción sobre Derecho positivo español, en nada disminuye el valor de la obra como tal, que marcará, sin duda, un momento fundamental en la ciencia del Derecho procesal en España. Guasp ha llevado a cabo en el Derecho procesal una labor que nunca le será suficientemente agradecida. Nos referimos a las tareas de encuadramientos sistemático y que ha hecho que el Derecho procesal se convierta así, por arte de su ciencia, en una lógica y acoplada sucesión de conceptos fundamentales y de presupuestos ligados a la mejor y más acabada técnica científica y docente.

El punto de partida del libro de Guasp está en el concepto de proceso, respecto del cual él nos ofrece, en primer término, una referencia a las dos posturas unilaterales con que dicho concepto ha sido tratado: la postura o actitud sociológica que ve en el proceso la resolución de un conflicto social, y la postura o actitud puramente jurídica que ve en el proceso la actuación del Derecho. Para aquél, la idea fundamental estriba en la concepción del hombre como ser que vive en sociedad, vínculo humano que da lugar a proceso o fricciones entre los miembros de la comunidad, donde la tarea del proceso radicaría precisamente en resolver esos conflictos. La fundamentación de la actitud jurídica parte de la idea del ordenamiento jurídico como conjunto de normas destinadas, en principio, a ser cumplidas voluntariamente por los particulares, pero que, por no tener naturaleza necesaria, pueden resultar desconsideradas o vulneradas, caso en el cual el proceso sería el medio adecuado para actuar procesalmente por el Derecho que se compara.

Tratando de superar lo que de unilateralidad tienen ambas posturas, el profesor Guasp concibe al proceso recogiendo las dos facetas—la sociológica y la jurídica—para construir su concepto en torno a una nueva idea—la de pretensión—, que aparece como punto de partida esencial de toda su construcción científica y sistemática. El proceso se nos muestra definido, así, como un instrumento de satisfacción de pretensiones, y de pretensiones justificadamente fundadas para su actuación por órganos del Estado.

El problema de la naturaleza jurídica del proceso, que tanto ha preocupado a teóricos y tratadistas, supera las consideraciones doctrinales que han estimado, a través de sucesivas etapas, que el proceso era o un puro estado de ligamen, o un contrato, o un cuasi contrato, o una relación jurídica, o una situación jurídica, o una institución. El proceso en la concepción de Guasp es, desde el punto de vista de su naturaleza jurídica, *una pretensión.* Su fundamento está en los principios que le informan, en las finalidades a que responde, que vienen enmarcadas por los postulados de seguridad y de justicia.

Con lo que el fin normal de proceso es el mantenimiento de la paz justa o de la justicia pacífica.

Y el Derecho procesal no querrá decir, en definitiva, otra cosa que Derecho referente al proceso, es decir, el conjunto de normas que tienen por objeto el proceso o que recaen sobre el proceso; siendo esta rama jurídica—el Derecho procesal—rama que pertenece al Derecho público y que ocupa dentro de éste una posición autónoma.

El profesor Guasp, dentro de esta parte introductoria de las instituciones concretas del Derecho procesal civil, lleva a cabo un estudio sencillo, pero no por ello menos profundo, de lo que es el contenido y método del Derecho procesal civil, de los frutos de éste, de su aplicación, de la historia del proceso civil a través de sus distintas etapas—romana, germánica, común, moder-

na y contemporánea—y de la legislación comparada procesal civil.

A continuación, el profesor Guasp desarrolla lo que él denomina parte general, y en la que incluye los sujetos del proceso, el objeto de éste, la teoría de los actos procesales, lo relativo al nacimiento, desarrollo y terminación del proceso y cuanto se refiere a los efectos del mismo. En el título dedicado a los sujetos incluye los órganos jurisdiccionales, el Ministerio Fiscal y las partes. En el título que responde a objeto del proceso trata de la unidad y pluralidad de objetos. Bajo el enunciado de actos procesales incluye la unidad y pluralidad de los mismos. Bajo el enunciado del nacimiento estudia todo lo relativo a la demanda y otras formas de iniciación; en el desarrollo considera las alegaciones y pruebas, el embargo y la realización forzosa, y los actos de ordenación del proceso; y como terminación estima la normal, que concluye en sentencia, y la anormal por renuncia, desistimiento, allanamiento, acuerdo o caducidad de la instancia. Entre los efectos del proceso incluye los jurídicos y los económicos.

En la parte especial estudia los procesos de cognición, considerando entre éstos el ordinario o de mayor cuantía y los sumarios (éstos: los que son por razones cuantitativas y los que lo son por razones cualitativas); el proceso de ejecución, tanto ordinario como extraordinario, y los procesos especiales, tanto los que lo son por razones jurídico-materiales como por razones jurídico-procesales, encuadrando en esta última categoría a aquellos que tienden a eliminar el proceso, los que tienden a facilitarlo y los que son de impugnación del mismo, donde estudia la reposición, la apelación, la casación y la revisión. Un apéndice final incluye todo lo relativo a jurisdicción voluntaria.

La obra del profesor Guasp excede en mucho la posibilidad de un comentario reducido como el que estamos llevando a cabo. Su rigurosa sistemática, el profundo sentido de su probidad intelectual, su agotadora y exhaustiva manifestación de conocimientos procesales y cuanto supone de significación y trascendencia en el ámbito científico nacional e internacional, acreditan una mentalidad de relieve singular en el campo del Derecho. La plenitud física y doctrinal en que ahora se encuentra el catedrático de la Universidad de Madrid permite esperar de él todavía frutos de una categoría y un orden tales que supongan una verdadera renovación en la teoría de los estudios jurídicos por él acometidos.—MANUEL ALONSO GARCÍA.

EUDOCIO RAVINES: *América Latina (un continente en erupción)*. 1956.

El ensayo como posibilidad de enjuiciamiento de los aspectos más dinámicos de la vida—economía, política, cuestiones sociales, etc.—tiene la gran virtud de ofrecernos, decantado, el aluvión de noticias de cada día, cada semana o cada mes, y con ello una visión más o menos reposada de la actualidad. La noticia pierde el mordiente alarmista de la novedad y se convierte en «hecho», en suceso. Alcanza entidad histórica siempre que su interés lo merezca.

Lo que no suele suceder con frecuencia es que el ensayo sobre temas palpitantes apure al máximo la actualidad. El ensayista dirige la mirada al campo de su preferencia, al tema elegido. Y ante el dilema tiempo histórico-tiempo actual, en la mayoría de las ocasiones, se inclina por el primero. Es decir, se interna con preferencia en el pasado, busca en él la justificación de la tesis expuesta. Y concluye por desequilibrar la proporción entre *tiempo viejo* y *tiempo nuevo*. Discurre en «pretérito imperfecto». El ensayo, en ese caso, pierde la intención de lo que quiere significar semejante término—ensayo—, y su aportación se circunscribe a un ramillete de datos de última hora con dudoso valor histórico.

Esta disgresión nos surge tras la lectura del libro *América Latina*. Es una obra cuya más relevante virtud reside en la forma cómo *aprovecha el tiempo*. Por la fecha de aparición de la primera edición y su proximidad a los acontecimientos que enjuicia cabría suponer que algunos de sus capítulos fueron escritos directamente a la linotipia. La actualidad—y ahora no es tópico—palpita en sus páginas.

Aunque las opiniones encerradas en este libro se vierten sobre Hispanoamérica en general, abarcando en ancha visión sus *problemas históricos*, o mejor *crónicos*, y no está ausente, ni mucho menos, el afán de «hacer figurar» a los Estados Unidos como mentores y patrocinadores de las escasas bienandanzas que sobre la América del Sur han llovido, sin embargo, la principal aportación contenida se encuentra en el modo de exponer y *comprender* el fenómeno revolucionario que se abre en la historia de América con la caída del régimen de Porfirio Díaz en Méjico. Ravines, en esta obra, delimita y encuadra entre 1910 y 1956 un proceso de revolución política y honda transformación social que alcanza, con ligeras variantes de matiz local y de adecuación a situaciones singulares, a la totalidad de las Repúblicas hispanoamericanas. Sus más acusadas características podrían resumirse en los siguientes puntos:

a) El destronamiento de las oligarquías a manos de las llamadas clases medias.

b) El apoyo de las clases medias en el pueblo, considerado como masa, para llevar a efecto ese destronamiento.

c) La vertebración de las masas en estructuras sindicales, siguiendo el modelo marxista o fascista.

d) La gestación de este tipo de movimientos político-sociales tiene lugar en las grandes ciudades y nunca en los medios rurales o del interior. Son, por tanto, en este sentido, opuestos a los tradicionales asaltos a la *capital* promovidos por los caudillos del período inmediato a la Independencia.

e) El nacionalismo exaltado y xenófobo.

f) La imposición del partido único al lograr el poder, aunque atenuada esa imposición por la presencia de débiles grupos de oposición siempre «manejables».

g) La tendencia a proyectarse fuera de las fronteras nacionales bajo la apariencia de centrales sindicales.

h) El intervencionismo estatal en la vida económica.

i) La designación genérica de todos los movimientos que han respondido a estas características y que comprenden desde el «Cardenismo» mejicano al «Peronismo» argentino, con el término «Justicialismo».

¿Hasta qué punto son válidas esas características y la denominación global aplicada? Objetivamente considerado el esquema es acertado y con grandes porcentajes de razón. ¿Es que si lo aplicamos a cuanto ha sucedido en los países hispanoamericanos en lo que va de siglo no concuerda casi plenamente con las consecuencias históricas? Quizá en unos países sólo haya tenido vigencia en forma de intento, en otros como plena realización, pero lo que es innegable es que ningún país de la América hispana ha dejado de vivir—digámoslo con la terminología propugnada por el autor comentado—su experiencia *justicialista* en el último medio siglo. Ni aun las dependencias coloniales enclavadas en tierra americana se han librado. En la propia Guayana Británica el justicialismo—a juicio de Ravines—se manifestó y se concretó en la acción del Partido Progresista capitaneado por el mundialmente famoso matrimonio Jagan. Todas esas notas se han cumplido, en un período de casi medio siglo, desde el Río Bravo a la Tierra de Fuego.

Ahora bien, los reparos a la admisión de dichas características pueden surgir al considerarse en el terreno polémico. ¿Admitirán los grupos políticos esa reducción a común denominador? ¿Aceptarán sin reservas la genérica calificación de «Justicialismos»? Posiblemente, no. Las ideas que propugnan están latentes, viven aún en la realidad, a pesar de que, según la opinión mantenida por Eudocio Ravines, la era del justicialismo está en trance de liquidación y su fracaso es manifiesto como solución para Hispanoamérica. Un «cardenista» mejicano, un «aprista» peruano, un partidario de la Acción Democrática de Venezuela o un «varguista» brasilero, difícilmente aceptarán la unificación bajo marchamo de «justicialistas», aunque todos marchen tras la bandera de la reivindicación y la justicia social. El término ha cobrado matiz político y un contenido y una intención nacional, sobrepasando la categoría «justicia» para identificarse plenamente con un

fenómeno muy concreto de la historia reciente de la República Argentina. El mismo hecho, que el autor delata en algún momento, de los intentos de expansión de tales movimientos y su subsiguiente fracaso al pretender la creación de grandes Centrales Sindicales para aglutinar a las organizaciones obreras, es una prueba más de la resistencia real a los encasillamientos totalitarios; de cómo en el terreno de las realidades no se aceptan módulos con pretensiones de generalidad. Y en cuanto a la extinción del fenómeno «justicialista», señalado por Ravines al enunciar la «Ley de bronce de su frustración», es menester dudar. «El Justicialismo —apunta— interpretó en todas partes el estado de ánimo de la masa, utilizó en su beneficio la crisis determinada por el paso del primitivismo a la civilización industrial en su primera etapa, se hizo al empresario emotivo de la nueva técnica social y convocó al pueblo a la rebeldía contra la injusticia social. Pero cometió ese error... de pretender pasar sobre la ley económica inevadible que rige la producción, cualquiera que pueda ser el régimen bajo el cual sea realidad.» En resumidas cuentas, quiso implantar una justicia social basada, a grandes rasgos, en reparto del botín de las oligarquías capitalistas sin tener en cuenta que es menester producir, crear riqueza antes que distribuirla. «La siembra debe preceder a la cosecha.» Pero con toda la importancia que tiene la quiebra apuntada en las líneas transcritas y la posible verosimilitud que encierren, ello no supondría más que el fallo de un aspecto de los llamados «Justicialismos»: la política económica pretendida. Los «Justicialismos» han supuesto algo más en la vida hispanoamericana, el propio Ravines lo ha apuntado en el primer capítulo que dedica al examen de la experiencia justicialista. «Las causas profundas del «Justicialismo» no hay que buscarlas en la veleidad de la política latinoamericana y ni siquiera en la entraña de la política misma. No se trata de superficiales acciones políticas ni sólo cambios secundarios, sino de una transformación esencial. Ha surgido una sociedad nueva, distinta de la anterior, y ella exige un régimen político adecuado. La dramática frustración del «Justicialismo» no ha hecho sino acentuar y agravar esta exigencia. La caída del «Justicialismo» no ha sido en ninguna parte una solución, sino, al contrario, un problema.» Por encima de la convulsión que haya podido suponer en el terreno económico la destrucción de las bases de la etapa anterior, capitalista-oligárquica, sin que los nuevos principios «justicialistas» fueran capaces de construir una estructura sólida, está el hecho más profundo de la subversión de las categorías sociales, la aparición de una nueva sociedad. Una sociedad capitaneada por una fuerza que no ha entrado *en situación* hasta una fecha próxima a nosotros: las clases medias, y edificada sobre los bloques compactos de una entidad sociológica de reciente vigencia en el mundo hispanoamericano: los sindicatos, asociaciones obreras e incluso esbozos de «frentes únicos», en los que se intenta conglomerar los sectores sociales de mayor energía y potencia inmediata. «Frentes» que agrupan una variada gama de posiciones sociales: obreros, campesinos, artesanos, profesionales, intelectuales, etc. La suma, en fin, de los grupos sociales con mayor gravitación sobre la existencia cotidiana de las sociedades.

A los «justicialismos», por tanto, ha correspondido la rectoría de Hispanoamérica en los últimos tiempos. Ellos marcaron el ritmo, removieron el orden social, despertaron las apetencias de justicia de las masas y trazaron los caminos del futuro. La desaparición y la caída de dos de los más caracterizados líderes justicialistas, Vargas y Perón, no se puede y no se debe identificar con la desaparición de raíz de este tipo de movimientos. Porque incluso en los países en que se derrumbó el régimen que lo sustentaba, el «justicialismo» permanece latente y en actitud de reserva. ¿Es que la fórmula Kubitchek-Goulart no representa la más directa consecuencia del «varguismo» brasileño? ¿Es que el «impasse» que aqueja hoy a la política argentina no está condicionado por el cómo, por dónde y por quién van a ser encauzados en el inmediato futuro los contingentes sin-

dicales que el «peronismo» estructuró, más que por cuestiones de índole constitucional o de procedimiento electorero? En este sentido es donde la tesis de Ravines parece flaquear. Precipita en exceso la liquidación de un fenómeno, al que él mismo ha reconocido honda trascendencia en la historia americana moderna. Acaso sea su propia posición política la que en última instancia reste serenidad a la tesis sustentada; quizá sea víctima de la más cualificada virtud de su obra: la actualidad.

La solución que, sin concretar mucho, apunta, se perfila en el dilema Reforma o Revolución. Solución que no sería tal, puesto que hemos constatado cómo el proceso justicialista—a despecho del autor—no se ha clausurado totalmente, por lo cual aplicarle un remedio del mismo signo sería igual que llover sobre mojado.

Vinculada en cierta manera al tema de la solución, trata la cuestión de la unidad continental, verdadero caballo de batalla de cuantas meditaciones tienen por objeto a Hispanoamérica. Y Ravines la entiende y la expresa siguiendo la línea «monroísta» como integración panamericana patrocinada por Wáshington. Fórmula ya experimentada a través de la Unión Panamericana y de la Organización de Estados Americanos, su sucesora desde 1948, y cuyos frutos más logrados no pasan del *convencionalismo interamericano* y de la *ayuda técnica* y *económica* dispensadas, cada día más recortadas, sobre las Repúblicas del Sur.

En su conjunto, *América Latina* ofrece, al par que una visión reciente de la historia política hispanoamericana, el intento de sistematizar todo el proceso económico-social desarrollado por los «justicialismos» y de señalar una posible solución en el terreno siempre candente de la fusión de los pueblos americanos en un sólido bloque que armonice sus intereses y sus necesidades. En el primer aspecto, la caracterización de los llamados movimientos «justicialistas» está lograda plenamente desde un punto de vista histórico objetivo, aunque en el terreno polémico sus propios protagonistas acaso disentirían de la denominación. No así sucede al abordar la cuestión de la unidad americana, ceñida a una dirección política determinada, el «panamericanismo». Fórmula carente de novedad y cuya vigencia y posibilidades se dan siempre de acuerdo a los deseos y necesidades del «good neighbor» del Norte.

ANTONIO AMADO.

Ojeo de Revistas

Invitación a la seriedad.—*La idea de hacer coincidir el vetintinuo de marzo, entrada de la feroz y ruborosa primavera, con un presunto «Día Nacional de la Poesía», se nos antoja, en principio, muy relativamente feliz; la condición de la poesía, tanto para el que de verdad la hace como para el que de verdad la lee, parece estrictamente íntima y, por consiguiente, poco o nada casable con la ejecución de compadreras comilonas conmemorativas, actillos y alocuciones «propios de la fecha», etc. A pesar de todo y dejando aparte, de momento, nuestro juicios al respecto, conviene admitir que el propósito de allegar la poesía a unos públicos más extensos de los que en la actualidad disfruta (y cuya escasez numérica a nadie puede ocultársele) resulta hasta plausible. En este sentido, la elección banal y simpática de un día arbitrario, pero con el suficiente «color» como para aconsejar su constitución oficial en «el de la poesía»; la organización de una tanda de actos nacionales y provinciales con sus consiguientes reflejos en Prensa y radio; el encauzamiento, en fin, de todo este tinglado difícil, puede, aunque siempre hasta muy cierto punto, resultar interesante.*

Pero de todo ello a las realidades madrileñas y provinciales del último «Día de la Poesía» va tanta diferencia como de la música de Albéniz (y no viene nada mal para el caso la referencia a su noble arte, discreto y divulgador*) a la del maestro don Jacinto Guerrero, que lo fué de la Sociedad de Autores. En absoluto hubiéramos aludido a las mascaradas lírico-bufas perpetradas en Madrid el* 21 *de marzo de* 1957 *si su ejecución y proyección pública, jaleadas antes y después por la Prensa, no se hubieran celebrado bajo la advocación de la poesía de España, que es una de las cosas puras que nos van quedando. Tan sólo el diario «Arriba», que recordemos, fustigó en un pie de foto sensato y decoroso la cantidad de ridículo desplazada por cierta especie de titiritería, no ya poética, que no lo fué nunca, sino también socialmente llamada a recoger.*—F.

Arbor.—Revista General de Investigación y Cultura. Madrid, febrero 1957. Werner Beinhauer, profesor de la Universidad de Colonia, firma un artículo sustancioso, procedente de una conferencia suya en la Biblioteca Alemana de Barcelona (octubre del 56). El título del trabajo es «En torno a la sobriedad española». «Decíamos—escribe Beinhauer—que llama la atención lo bien y lo cuidadosamente vestida que anda la gente en España, a pesar de la penuria íntima en que se desenvuelve todavía la vida de tantos españoles» (pág. 147). «Incluso el relativo atraso material de España (pág. 161) no es nada al lado del pavoroso fracaso moral del resto de Europa.» (Sí, pero ¿hasta qué punto?, parece conveniente preguntarse luego.) Otros textos interesantes de este número de «Arbor» son los de Richard Pattee, Almagro y P. E. Aguirre—«Una hipótesis evolucionista en el siglo XVI. El Padre José de Acosta y el origen de las especies americanas»—, con las habituales reseñas de bibliografía filosófica, geográfica ,etc.

La Hora.—Núm. 39. Madrid, abril 57. Textos relevantes de Angel María Pascual, Carlos Luis Alvarez («Los tres escollos de la Universidad Europea»), Gonzalo Sáenz de Buruaga («De la utopía a la realidad de Europa», trabajo ligero sobre un tema hondísimo, pero planteado con visión), Miguel Buñuel (con el artículo «Cine Social» y un cuento: «La conferencia»), Jorge C. Trulock y otros.

Nuova antologia di lettere, arti e scienze.—Roma, marzo 1957. Entre otros trabajos de interés, el de Giuseppe Medici «Riflessioni sulla contabilitá generale dello Stato», la última entrega de «La camera degli sposi», de Marino Moretti, y el homenaje a Carducci—y a su Bolonia—, firmado por Riccardo Bacchelli.

EL AIRE DEL MES

ABRIL

En abril se renueva la tierra. Lo que durante largo tiempo ha sido escueto, desnudo y un poco desvalido, se hace de pronto, un día cualquiera de abril, joven y cargado de promesas de vida. Los árboles empiezan a brotar, todavía indecisos, y el campo se cubre de verdores olvidados. Abril es prometedor e inconstante. Juega, infantilmente, con las esperanzas del hombre. La gloria de sus días es fugaz y variable. Shakespeare supo ver en la primavera de abril una delicia transitoria, anunciadora de constancia, pero aún vacilante:

O, how this spring of love resembleth
the uncertain glory of an April day!

El aire se llena de nostalgias y ternura. La ternura—pasión contenida—se anuncia para después como cosa cierta, que también pasará. Todo es promesa en estos días. El corazón espera su hora, con una mezcla de contento y de tristeza, aunque se incline más hacia el lado de la alegría. Son los días de la atención que despierta, de la delicia que está acercándose silenciosamente. Huele el aire a esperanza, huele el campo y la vida entera. Es el olfato el que invade, en abril, las zonas que estaban reservadas en invierno para otros sentidos. Así lo sintió Unamuno:

Huele a cielo de España, olor de luz del sur,
olor a primavera, a verdura en azul.

Las lluvias breves y rápidas traen aromas casi olvidados. Hay un olor de campo mojado por la lluvia de invierno, que no tiene matices, que no ofrece novedad alguna. Las lluvias de abril, sean de aguas mil o muchas menos, hacen que la tierra huela de un modo que siempre nos parece desconocido, experimentado por vez primera. Suena el agua en las hojas recién brotadas, y todo inicia una vaga canción desvaída, alegremente melancólica.

Despertares de amor entre cantares
y humedad del jardín, llanto sin pena,

dijo Manuel Machado, que sabía mucho de ese llorar que no viene

precisamente de la tristeza. La pena de abril compone las más desgarradas soledades. Para alguien o para algo brota la yerba y empiezan a reventar las primeras yemas florales. El paisaje se viste, se adorna, se hace todo él mocedad, y el menos acompañado de los hombres sabe que ese adorno no ha surgido en vano. El otro Machado, el grande y misterioso Antonio, se lo pregunta sabiendo que la respuesta había de ser afirmativa:

¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío
de joven, oh invisible compañera?

La compañera invisible se hace en ocasiones presencia viva. Entonces es cuando, al pensamiento de la posible soledad renovada, se canta con exultación momentánea la concentrada belleza del mundo en una sola presencia. Abril a solas es abril incompleto, tiempo anterior prolongado, como lo aseguraba Juan Ramón Jiménez:

Abril, sin tu asistencia clara, fuera
invierno de caídos esplendores

El mismo poeta, en otro lugar, acepta la sola promesa como satisfacción suficiente, y se dispone a esperar la llegada de una fecha tan segura como indeterminable:

Cuando florezca la cruz de primavera
yo te querré con todo el corazón.

La maravilla de abril está en su esperanza cercana. Hasta su llegada, la esperanza era lenta y remota, necesitaba esfuerzo para ser mantenida. En abril ya está a la puerta. La gloria deslumbrante del estío va llegando lenta e inevitablemente, y antes de llegar nos traerá la hermosura en plenitud de mayo. Día inefable, es de la transación de la esperanza a la plenitud, que Gil Vicente escogió como fecha de una bella aventura:

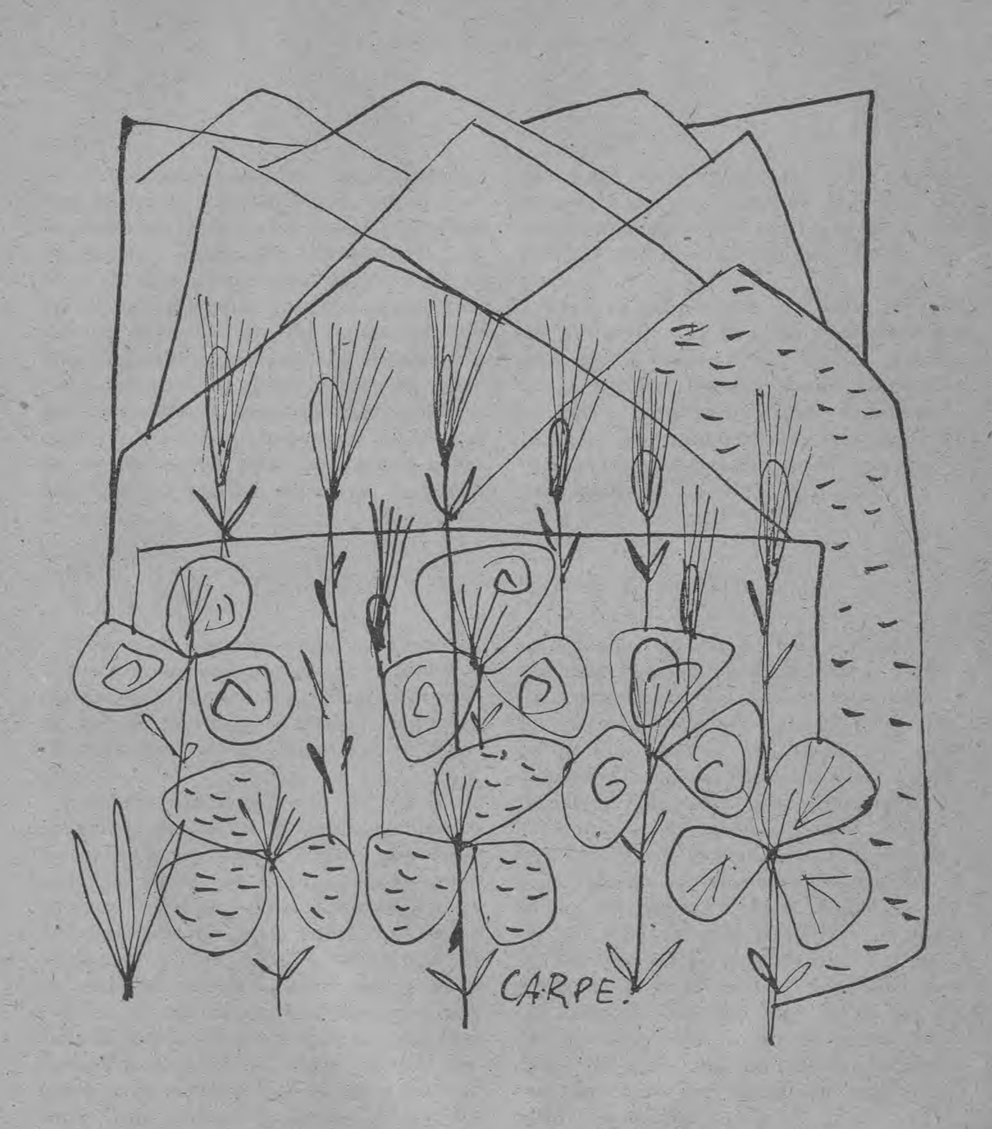
En el mes era de abril,
de mayo antes un día...

José María Souvirón

INDICE

NUMERO 88 (ABRIL 1957)

En páginas amarillas, *Hispanoamérica a la vista*, con himnos nacionales hispanoamericanos de CARLOS JOSÉ COSTA. Portada y dibujos del pintor.



HISPANOAMERICA A LA VISTA

«HIMNOS NACIONALES HISPANOAMERICANOS»

POR

CARLOS-JOSE COSTAS

Con la música de los himnos no caben posturas contradictorias, ni el gusto personal, llevado a último término, puede ser objeto de controversia. Se trata de una música que ha perdido en parte su valoración estética para convertirse en símbolo. Por tanto, se podrán adoptar posiciones personales sobre su contenido sonoro, pero ni tenemos derecho a manifestarlas públicamente ni a nadie importan. La fuerza de su sentido nacional, abarcando zonas más amplias que las artísticas, la ponen fuera de todo comentario. Es preciso aceptarla por sí, en razón de algún decreto, que en todos los casos es consecuencia de la conformidad de la mayoría.

Para su ordenación y estudio se puede partir de un lazo de conexión que está en la nacionalidad de los autores de la música. De este modo se pueden establecer los tres grupos siguientes: himnos de compositores europeos, de compositores españoles y de compositores nativos.

HIMNOS DE COMPOSITORES EUROPEOS

El primer apartado, que corresponde a los himnos compuestos por músicos europeos, salvo los españoles, comprende los de Bolivia, Colombia, Ecuador, El Salvador, Haití, Honduras y Paraguay.

Bolivia, como el resto de América, acogió a una serie de compositores y de músicos en general, tanto españoles como el resto de Europa, que fueron de paso, y en ocasiones llevaron a cabo sus propósitos y otras radicaron definitivamente en el país, colaborando en su ambiente musical, para acabar dedicados a la enseñanza, con desconocida y callada formación de un clima que hizo desear, a los nativos, algún tiempo después, el completar sus estudios en Europa, con objeto de llegar a ser los alentadores de un futuro próximo.

En el caso concreto de Bolivia, el músico fué un italiano: Benedetto Vicenti, cantante que llegó a América en fecha desconocida. Colaboró con la causa de la Independencia y compuso la melodía que habría de convertirse en himno en 1848. La música de este himno, según el criterio de la mayor parte de los musicólogos, está inspirada en un huayño, especie de baile-canción que era muy popular en el altiplano, y cuyo origen está en las interpretaciones de los sicuris, tocadores de sicú o flauta de Pan, que se distinguen por estar compuestas en la escala melódica pentafónica, y de ritmo muy sincopado.

Compuesta la música, faltaba la letra, que fué escrita por un poeta boliviano: José Ignacio de Sanjinés, del que no se tienen referencias exactas. Nació en Sucre en 1786, estudió la carrera de leyes e intervino en la vida política del país, firmando el Acta de la Independencia y la Primera Constitución. Su letra no es producto sólo de su actuación política; Sanjinés fué un celebrado poeta que escribió por igual en castellano, latín y quechúa.

La personalidad de Oreste Sindici, compositor italiano, autor del himno nacional de Colombia, está más definida históricamente. Llegó entre 1864 y 1868 a Cartagena de Indias con un conjunto italiano, en calidad de tenor de ópera, y formó partes, desde ese momento, de la música colombiana. Iniciadas sus actuaciones, funda una orquesta, contrae

matrimonio y se dedica, por último, en Bogotá, a la enseñanza, hasta su muerte, en 1904.

Miguel Aguilera ha dicho de él que usaba la popular barba garibaldina «que en aquella época estilizó los rostros de los hombres de la Italia revolucionaria», en prueba de adhesión a la causa nacional, tan agitada entonces. Estas palabras nos dan ideas de la participación de Sindici en la etapa de la Independencia. En 1887 compone un himno, sobre la letra que había escrito el estadista Rafael Núñez, que se estrenó el 11 de noviembre del mismo año en el aniversario de la Independencia de la Ciudad Heroica. Posteriormente el himno fué adoptado oficialmente, ante el entusiasmo con que fué recibido.

La figura de Rafael Núñez va unida al himno de un modo directo, ya que algunos años después fué nombrado Presidente de la República, cargo que ocupó desde 1880 hasta 1882. Había nacido en Cartagena de Indias en 1825 y murió en El Cabrero en 1894.

Existen diversos arreglos de la melodía de Sindici para banda y para canto y piano, pero el aceptado por decreto ejecutivo de 4 de julio de 1946 ha sido el de José Rozo Contreras.

El Congreso de Colombia, en señal de gratitud, acordó en 1937 erigir un monumento o Oreste Sindici en Cartagena de Indias, con lo que se completa la aceptación de la figura del un día aventurero tenor italiano.

Ecuador debe su himno a un músico de origen alemán: Antonio Neumane, cuya labor en la República ecuatoriana es de decidido carácter musical, y de ahí que en la actualidad el Conservatorio de Guayaquil lleve su nombre, como justo homenaje a su memoria.

La vida de Antonio Neumane se desenvuelve en Ecuador a través de todas las actividades de la música. Su primera actuación se inició en 1870, cuando el Presidente Gabriel García Moreno funda el Conservatorio Nacional de Música y le encomienda la dirección del mismo. Diversas circunstancias hicieron que fuera clausurado en 1877, y ya no fué abierto de nuevo hasta el año 1900.

Como en los casos precedentes, la letra se debe a un poeta nativo: Juan León Mera, que nació, en 1832, en Ambato, en la provincia de Tungurahua.

Mera fundó la Academia Ecuatoriana, que fué correspondiente de la Real Española, y es autor de gran número de libros, como las novelas *Cumandá o un drama entre salvajes*, *El luterano*, *La Virgen del Sol*, etc. Ocupó cargos públicos y fué ministro del Tribunal de Cuentas de Quito.

De nuevo un emigrante italiano va a ser el autor de un himno nacional, el de El Salvador.

Al llegar a América Juan Aberle no limitó sus actividades a El Salvador, sino que forma parte igualmente de la de Guatemala, llegando a ser considerado por muchos más guatemalteco que salvadoreño.

El Gobierno de Guatemala le regaló una medalla de oro con la inscripción: «Al Príncipe de la Música de América Central». Dedicatoria que recuerda su amplio campo de acción.

Compuso el himno sobre unos versos titulados *A la patria*, del poeta político y militar salvadoreño Juan José Cañas, que había nacido en San Miguel en 1826.

La figura literaria de Cañas es de gran envergadura. Sus deseos de independencia se compensaban con su admiración a España, y producto de esa admiración es su poema dedicado a la madre patria titulado *La nación más grande*. Fué correspondiente de la Real Academia Española, miembro honorario de la Colombiana y de la de Bellas Letras de Santiago de Chile. Sus poemas *Se va el vapor* y *Quejas íntimas* han llegado hasta nosotros.

Ahora una alusión de pasada al himno de Haití, aunque no sea más que para dejar referencia de los nombres de sus creadores. Fué compuesto en 1903, con motivo de las fiestas del centenario de la Independencia, por Nicolás Geffrard, sobre el poema de Justin Lhérisson *La Dessaliniene*, y aprobado por el Gobierno en la misma fecha, durante la presidencia del general Nord-Alexcis.

La segunda y última participación de los músicos alemanes en el himnario

hispánico tiene lugar en HONDURAS, a través de Carlos Haertling, nacido en Munich, en cuya Academia Real cursa sus estudios musicales, y, una vez concluídos éstos, se traslada a Tegucigalpa. Al llegar encuentra campo propicio a su preparación y se hace cargo de la dirección de la Escuela de música y de la Banda Nacional. Desde este momento entra a formar parte de la vida musical hondureña y a sentirla como un súbdito más. Su más directa relación con la política del país se inicia con su matrimonio con una excelente compositora y pedagoga, colaboradora eficaz de su labor de enseñanza, nieta del general Santos Guardiola, que fué Presidente de la República entre los años 1856 y 1862. La situación de los destinos oficiales de Haertling se mantiene hasta 1914, año en que el Gobierno del doctor Bertrand le concede una especie de excedencia por tiempo ilimitado, dedicándose, a partir de esa fecha, a la enseñanza.

Haertling, durante su época de actividad pública al frente de la Banda Nacional, escribe un himno sobre la letra de Augusto Coello, que pasó a la consideración de nacional.

Hasta aquí queda definida, más o menos claramente, la personalidad del compositor; todos recuerdan su influencia directa en la vida musical del país.

Se incluye en este primer grupo a PARAGUAY, aunque la primitiva música del himno, escrita por un francés, haya sido transformada en su mayor parte por un compositor paraguayo de renombre.

La primera partitura corresponde a Dupuy, del que no quedan más datos en la vida musical de Paraguay. Este himno corresponde a la primera época, cuando en 1814 tuvo lugar la emancipación como país. Después, la paternidad casi íntegra corresponde a Remberto Giménez, quien, quizá con justicia, merezca el honor de ser tenido por creador del himno tal y como se conoce actualmente.

Remberto Giménez nace en Coronel Oviedo el 4 de febrero de 1889. Pasa a Argentina y estudia en el Conservatorio de Buenos Aires con el maestro argentino Alberto Williams. En París acude a la Schola Cantorum, y al regresar a Paraguay se hace cargo de la Orquesta Sinfónica de Asunción y de la Escuela Normal de Música, que, como el Ateneo Paraguayo, se dedica a la enseñanza con carácter privado, aunque la Escuela que dirige Giménez tenga subvención estatal.

Fuera del arreglo del himno, Remberto Giménez, que destaca como violinista y director, ha escrito numerosas obras para piano, coros y orquesta, pero entre todas sobresale su *Rapsodia paraguaya*, escrita en un estilo tradicional.

El resumen de esta primera parte ofrece siete países con himnos de tres italianos, dos alemanes y dos franceses, que, pese a la nacionalidad de origen, perdida después en los años de convivencia ante los mismos problemas, han logrado imponerse, alcanzando el fervor de la mayoría, que los siente históricamente suyos.

HIMNOS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

El segundo apartado del índice general está dedicado a los himnos compuestos por españoles, y comprende cuatro países: Argentina, Chile, Méjico y Panamá.

En ARGENTINA, la fecha inicial que marca la historia de su himno fué el 11 de mayo de 1813, cuando la Asamblea Nacional Constituyente adopta como tal la marcha patriótica que había compuesto un año antes el catalán José Blas Parera. La importancia de ese 11 de mayo es decisiva, no sólo para la historia del himno nacional argentino, sino porque con ella logra ser la primera República hispanoamericana que tuvo himno propio.

En 1813 existían ya antecedentes de uno anterior, que llegó a lograr el puesto de honor. Fué publicado en la *Gaceta* del 15 de noviembre de 1810, con el título *Marcha patriótica*, firmado por «un Ciudadano», sin que, de momento, se conocieran más detalles sobre su perso-

nalidad. Posteriormente se aclaró que ese ciudadano anónimo lo era en toda la extensión de su valor cívico al descubrirse el nombre de Esteban Luca.

De este modo, y al no aceptarse los versos de Luca, la Asamblea General del Río de la Plata encarga a dos poetas, el padre Rodríguez y el doctor Vicente López y Planes, la creación de un canto popular que alentara a los soldados. Ambos poetas llevan a cabo el encargo y sus dos poemas pasan a ser leídos en la sesión de la Asamblea de aquel 11 de mayo de 1813. El resultado da la victoria a López Planes, y el 14 del mismo mes y año se publica la primera edición con las características de la *Gaceta Ministerial del Gobierno de Buenos Aires.*

La música llega después, «pero no se hace esperar», al decir de Obligado en su libro *Tradiciones argentinas*, en el que afirma que fué cantado oficialmente con el propio compositor José Blas Parera al piano, en la noche del 25 de mayo del mismo año, en la casa de Comedias. El estreno de la versión orquestal corresponde a la agrupación que había formado el presbítero español José Antonio Picazani. Con ello se pone de manifiesto hasta qué punto llega la participación española en el himno argentino.

Parera había nacido en Cataluña en 1775, y aunque no se sabe con exactitud la fecha de su muerte, se tienen noticias de que aconteció en España. En Buenos Aires se dedicó preferentemente a la dirección, aunque también actuara como violinista y clavicordista. En 1804 se sabe que estaba en América, porque dirigió la orquesta en la inauguración del Teatro Porteño, que pasó después a denominarse Argentino.

Existe otro documento que confirma la antigüedad del himno aun antes de su aprobación por la Asamblea. Se trata de un recibo que firmó Parera por un importe de 100 pesos «por la composición de un himno patriótico original a grande orquesta, con violines, viola, flautas, fagotes, trompas y contrabajo, como también por la enseñanza de los niños cantores». El recibo está fechado en Buenos Aires a 2 de octubre de 1812.

Vicente López y Planes, autor de la letra, se dedicó por igual a las leyes, a las letras y a las armas. Fué capitán de patricios y tuvo diversas intervenciones bélicas. Como politico representó a Buenos Aires en la célebre Asamblea de 1813. Diputado, ministro de la Gobernación, hasta que, en 1827, reemplazó interinamente al Presidente de la República, don Bernardino Rivadavia. Desde 1822 fué catedrático de economía en la Universidad de Buenos Aires.

La versión oficial llegó, tras varias que se fueron sucediendo, el 25 de septiembre de 1928, con un decreto que reconocía como tal la que realizó en 1860 el gran compositor argentino Juan Pedro Esnaola.

En Chile se da la nota curiosa y la excepción. Como algunas Repúblicas hispanoamericanas, Chile ha tenido dos himnos. Uno, el primero, nacido en los primeros momentos en la causa de la Independencia y que después fué relegado al elegir el nuevo Gobierno el definitivo.

Al llegar a Chile no se puede evitar la referencia al primero, por la sorprendente personalidad de José Reyes, su creador. Reyes había nacido en Renca en 1780 y murió en Santiago en 1837. Su primera profesión fué la de torero. Su vida de plaza en plaza le llevó a San Francisco del Monte, donde, después de actuar en el improvisado ruedo, conoció al músico José Zapiola, que le inició en la afición al secreto mundo de los sonidos. En la bohemia de su carácter y de su arte taurino, cuajó pronto la preocupación musical y se distinguió como violinista, compositor y cantante de tonadillas populares. Por encargo del Gobierno de Chile compuso un himno, que tuvo carácter nacional hasta el 23 de diciembre de 1828, fecha en que fué aceptado el de un español: Ramón Carnicer. El de Reyes fué escrito en 1820 y estrenado en el Teatro Arteaga, de Santiago, el 20 de agosto del mismo año. Su azarosa vida le lleva a Buenos Aires como instrumentista de la orquesta del maestro Massoni, para volverle a encontrar en Santiago como creador de una sociedad de aficionados a la música, que celebra sus reuniones en el Café Melgarejo, actuando Reyes

al frente de una pequeña orquesta, actividad que alternaba con la enseñanza del baile, a pesar de su cojera. Todo en él fué sorprendente, como lo fué la vida del segundo compositor, Ramón Carnicer, en España, dando al himno de Chile el destino de ir unido a figuras llenas de grandeza humana.

La segunda nota de curiosidad está en el hecho de que se adoptara como himno definitivo la canción *Dulce Patria*, de Ramón Carnicer, que nunca estuvo en Chile, que no participó ni directa ni indirectamente en la Independencia. Fué una adopción espontánea ante la belleza de la canción de Carnicer, hoy olvidado por todos en lo que respecta al resto de su obra.

Ramón Carnicer había nacido en Tárrega, un pueblo de la provincia de Lérida, en 1789. Hijo de un sastre que en dos matrimonios consiguió la bonita cifra de 27 hijos. No es raro suponer que sus primeros años fueron difíciles. Después, sus cualidades musicales le fueron abriendo camino hasta la conquista de destacados puestos. Cultivó la ópera como director y compositor. Su primer éxito de trascendencia lo obtuvo en Barcelona, al estrenar, según costumbre de la época, una sinfonía para «El barbero de Sevilla», plenamente identificada con la obra de Rossini, al extremo de merecer la completa conformidad por parte del conocido operista italiano. En sucesos políticos fué condenado al destierro, y en Londres continuó su trabajo con normalidad. Vuelto a España, le sucedió la mejor anécdota de su vida. Su fama de director y la admiración por sus óperas movieron a Fernando VII a solicitar su traslado a Madrid, Carnicer, a quien no agradó la voluntad real, se escudó en un contrato que le comprometía por cuatro años, para declinar la invitación. Fernando VII advirtió el pretexto, y ordenó al gobernador de Barcelona que fuera detenido y trasladado como tal a Madrid en diligencia, acompañado de su familia. Una vez en la capital, le fué destinado el cargo de director del Teatro de la Opera en 1827, y en 1830 la reina María Cristina le nombró catedrático de Composición del Conservatorio recientemente inaugurado. Veinticuatro años duró su labor en la cátedra, que sólo interrumpió su muerte, en 1855.

La primera letra del himno fué de Bernardo de Vera y Pintado, y, como tantos otros, al pasar los primeros años de efervescencia de la escisión de España, fueron cambiadas sus estrofas, concretamente después del tratado de paz de 1847, por las del poeta chileno Eusebio Lillo, que había nacido dos años antes de aceptarse la música de Carnicer, y que vivió hasta 1910.

Después de Chile surge la aventura de otro catalán: Jaime Nuno, autor del himno nacional de MÉJICO.

Hablar de Nuno es hablar de viajes, de éxitos, de contrariedades. Los orígenes, en una humilde familia de San Juan de las Abadesas. Infancia de huérfano que mejora con la protección de un familiar y con su propia disposición para la música. Como maestro, el mejor de la época: Mercadante. Compositor, instrumentista de cornetín de pistones, autor de más de 200 valses y, por fin, el viaje a La Habana, enviado por el Gobierno para dirigir la banda del Regimiento de la Reina. Después, Méjico, hasta que el 12 de noviembre de 1853 se publica la convocatoria que firma un íntimo amigo de Nuno: el Presidente mejicano Antonio López de Santa Ana, para premiar un himno. El triunfo para letra corresponde a Francisco González Bocanegra, el poeta de San Luis de Potosí, autor del drama *Vasco Núñez de Balboa*.

El 10 de agosto de 1854 se publica un anuncio solicitando la presentación del compositor J. N., que había concursado con el lema *Dios y Libertad*. Era Nuno. Bocanegra y Nuno. Méjico y España, unidos por la amistad en su vida privada, oficialmente por el decreto de 12 de agosto de 1854, que reconoce el himno de ambos como oficial. Los tiempos de Pancho Villa quedaban atrás y, con ellos, la canción anónima «La cucaracha», que había servido de himno provisional e improvisado.

El beneficio económico de los dos autores fué reducido. El de Bocanegra —según cuenta el poeta Luis González

Ortiz—no pasó de unos libros lujosamente encuadernados. Para Nuno fué la venta de 260 ejemplares de tres pesos cada uno, que adquirió la Plana Mayor del Ejército, después de recibir autorización especial para litografiarlos por su cuenta. El compositor, inquieto y aventurero, volvió a la Habana. En el camino hasta la costa unos salteadores se llevaron el importe de la reducida edición. De la Habana a Nueva York, vuelta a Méjico y en 1873 dirige una academia de música en Búfalo. Visita en España su pueblo natal y regresa a Búfalo, hasta que el 12 de septiembre de 1901 le recibe jubilosamente la ciudad de Méjico. Jaime Nuno tiene setenta y siete años, está viejo y las emociones fuertes le conmueven. Su respuesta al entusiasmo de los mejicanos no fué larga; con voz temblorosa, se limitó a decir: «¡Moltes gracies!» Cataluña le brotaba a los labios a pesar de la ausencia, más que de años casi de una vida entera. La muerte le buscó en Nueva York, al borde de los ochenta y cuatro años.

Hoy el himno nacional mejicano nos llega en la instrumentación de un gran músico: Carlos Chávez.

La cuarta y última República cuyo himno es de un compositor español es la de Panamá, que, por ley 28, de 28 de mayo de 1941, ratificó la 39 de 1906, que elegía la música de Santos Jorge como definitiva.

El momento es propicio para la observación deductiva. Parera, Carnicer y Nuno hab'an nacido en Cataluña. Curiosa coincidencia que nos habla primero de la musicalidad de esta región española, después de la aventura de sus hombres, porque Carnicer también lo fué sin cruzar el Atlántico.

Santos Jorge es la excepción. Nace en Peralta (Navarra) en 1870. Estudia con Emilio Arrieta en el Conservatorio de Madrid y se traslada a Panamá. Rápidamente se impone en su mundo musical y es nombrado director de la Banda Republicana e inspector de Música en las escuelas de la capital.

En 1897 se basa en una letra de Juan Agustín Torres para su *Himno Itsmeño*, que, a falta del nacional, se interpretó en una ceremonia ante la Junta del Gobierno Provisional el 25 de diciembre de 1903, por la banda dirigida por el propio Santos Jorge.

Una nueva letra, la del poeta Jerónimo de la Ossa, sirve de motivo al compositor para realizar un arreglo del *Himno Itsmeño*, que presenta al concurso convocado por el Gobierno. La Banda Republicana interpretó públicamente los presentados, y el entusiasmo por el *Itsmeño* inclinó a su favor la opinión de la Asamblea Nacional. Después, varias disposiciones, que culminaron con las citadas al comienzo, le dan la victoria definitiva.

Santos Jorge murió en Panamá el 22 de diciembre de 1941, y conoció, por tanto, la satisfacción de ver confirmado por la ley de 28 de marzo el fervor que el pueblo panameño le había demostrado durante años.

Con Panamá concluye el grupo español, que, con Argentina, Chile y Méjico, forma el cuarteto de países.

HIMNOS DE COMPOSITORES IBEROAMERICANOS

Brasil le debe su marcha nacional a un famoso compositor: Francisco Manuel Da Silva, cuya vida transcurre entre 1795 y 1865, y está dedicada por entero a la música. Ocupó cargos, compuso numerosas obras religiosas y profanas, y, al margen de su fama como autor del himno, pertenece a lo mejor de la historia de la música brasileña.

La primera canción patriótica del Brasil fué escrita en 1822 por el hijo de Don Juan VI de Portugal, al proclamarse emperador como Pedro I, pero la definitiva llega en tiempos de Pedro II, que fué decidido protector de Da Silva. Existen varias versiones sobre los motivos de éste para componer el himno, sin que se tengan amplias seguridades; mientras unos afirman que fué para celebrar la independencia, otros

creen que fué creado para el 7 de abril de 1838 y estrenado el 13 con letra de Ovidio Saraiva de Carvaho, en la que se menciona la fecha como «aurora de las libertades brasileñas». Aún existe otra opinión que atribuye el motivo a la coronación del segundo emperador del Brasil, confundiéndolo con otro, el del *Corazón*, también de Da Silva, y, por otra parte, el *Jornal do Comercio* cita ya el que fué nacional el 21 de febrero de 1838. Lo que sí se modificó fué la letra, que corresponde en la actualidad al poeta Osorio Duque Estrada.

Con la llegada de la República se planteó el problema de su sustitución, y se celebró un concurso, que fué decidido el 20 de enero de 1890. El jurado se reunió en el Teatro Lírico, con asistencia del mariscal Deodoro. Después de muchas deliberaciones, fué elegido uno de Leopoldo Miguez, pero el mariscal pronunció las históricas palabras: «Prefiero el viejo», y en el mismo teatro se redactó, firmó y leyó por el ministro del Interior, Arístides Lobo, el decreto 17, cuyo artículo declaraba que se mantenía como himno nacional el compuesto por Francisco Manuel Da Silva. El de Leopoldo Miguez pasó a ser después el himno de la República.

Costa Rica acepta el himno de Manuel María Gutiérrez, y el Congreso dicta el 9 de mayo de 1929 un decreto por el que se declara día de fiesta nacional escolar el 1 de septiembre, en homenaje al centenario de su nacimiento, que había tenido lugar en Heredia.

Manuel María Gutiérrez era un músico activo. Como director de bandas, fué comisionado por el Gobierno para adquirir instrumentos musicales en Europa. Es autor de valses, marchas y canciones y de una colección de toques de ordenanza militares. Por lo que respecta al himno, lo escribe en 1852, pero no logra hasta pasados muchos años una confirmación oficial. La letra es motivo de muchos proyectos y arreglos, hasta que el secretario de Estado, Manuel Jesús Jiménez, durante la presidencia de Esquivel, convoca un concurso, del que surge la definitiva, que se impone en 1900. El ganador fué el poema de José María Zeledón Brenes, que, junto con la música de Manuel María Gutiérrez, sigue en la actualidad.

Según cuenta Orlando Martínez en las notas a un programa de la Orquesta Filarmónica de La Habana, el himno nacional de Cuba nace de la constitución en 1867, en Bayamo, de un Comité Revolucionario. El Comité estaba formado por tres cubanos: Francisco Vicente Aguilar, Francisco Maceo Osorio y Pedro Figueredo. Este último, abogado, pianista admirable y compositor —valga el adjetivo—voluntarioso, al volver a casa de una reunión el 14 de agosto de aquel año de 1867, compuso el himno de Bayamo, que fué bautizado con el sobrenombre de *Marsellesa Cubana.* El himno quedó completo con la instrumentación del director de la Orquesta de Bayamo, Manuel Muñoz. Su estreno, por una orquesta con sordina, se celebró en casa del propio instrumentador, y públicamente durante un «Te Deum» celebrado en la Iglesia Mayor en la procesión del Corpus Christi. El gobernador, teniente coronel Julián Udaeta, ante la actitud de los oyentes, sospechó la intención de esa música, que, por otra parte, tenía algunas notas de la *Marsellesa,* y ordenó la detención del director de la orquesta. Todos negaron la intención política del himno, pero pronto tuvo ocasión Udaeta de comprobar sus recelos, al escuchar desde su encarcelamiento, tras la redención de Bayamo ante las tropas de Luis Marcano, las estrofas de la letra belicosa.

Pedro Figueredo, que tomó parte desde 1868 en la revolución y llegó al grado de general, fué fusilado en Santiago de Cuba en 1870.

El himno sufrió después numerosas modificaciones. La primera fué la supresión de los compases de la *Marsellesa,* y la definitiva, la realizada por Antonio Rodríguez Ferrer, que agregó la introducción que aún se mantiene.

En Guatemala, Rafael Alvarez triunfó como Santos Jorge en Panamá, venciendo en el concurso convocado para establecer el himno, con el mismo que,

sin carácter oficial, había sido interpretado en todas las ocasiones anteriores.

La convocatoria se publicó el 24 de julio de 1896, con objeto de premiar, en primer lugar, la letra. Se presentaron 12 composiciones, de las que se eligió la titulada *Guatemala feliz*, firmada por Anónimo, y, a la vista de este resultado, el 28 de octubre del mismo año se anunció la apertura del concurso para la música.

Rafael Alvarez, que había interpretado su *Himno popular* durante varios años, protesta del acuerdo, dudoso de su triunfo, por el regreso a Guatemala de cuatro compositores que habían estudiado en Europa. El ministro no aceptó la protesta, y Alvarez estuvo tentado de no presentarse, pero la Jefatura Política le envió una carta por la que se le invitaba a participar, y no supo negarse.

El 19 de febrero de 1897 se confirma su música y se dan órdenes para la entrega del premio, que el autor de la letra no recibió, por haber manifestado confidencialmente su deseo de permanecer en el anónimo. Posteriormente se supo que fué Palma, uno de los firmantes del acta de la concesión de los premios. Estos rumores y la sospecha de amistad de Alvarez con el Tribunal movió al Poder Ejecutivo, asumido por Reina Barrios, a convocar una reunión para la audición de los himnos y decidir. El resultado confirmó el anterior y los acuerdos gubernativos anteriores fueron ratificados.

NICARAGUA debe su himno a un músico de calidad internacional: Luis A. Delgadillo, máxima figura de su país, que fué pensionado por el Gobierno para ampliar sus estudios en Italia. Pianista de méritos, tras su regreso a Nicaragua, en 1911, realizó una extensa gira por América, difundiendo sus obras y estudiando el folklore de diversas Repúblicas, cuyos temas sirvieron de base a su *Sinfonía incaica y de América Central*. Delgadillo es parte esencial de la música de su país y de la de América, al formar parte del grupo de nombres más representativos del Nuevo Mundo. Compuso el himno sobre letra del poeta Salomón Hana, y fué declarado oficial por el Gobierno.

Lima, en 1798, fué la cuna de José Bernardo Alcedo, autor del himno del PERÚ. Su vida se relaciona con la Iglesia desde su infancia, y hubiera sido sacerdote de no haberlo impedido prejuicios de casta. La mayor parte de sus actividades musicales tuvieron lugar en Chile, donde vivió desde 1823 a 1863.

Premiada en concurso la letra de José de la Torre Ugarte, se presentó Alcedo al de la música, convocado por el general San Martín en 1821, logrando ser elegido.

Como compositor cultivó la música religiosa con obras de mérito, como su *Pasión para el Viernes Santo*, *Invitatorio de difuntos*, *Himno de Pentecostés*, y la profana con carácter patriótico: *La Araucana*, obertura para banda, y la canción *La despedida de las chilenas al ejército libertador del Perú*. Le corresponde el honor de ser el autor del primer manual teórico escrito por un hispanoamericano: *Filosofía elemental de la música*.

El estreno del himno se celebró en el Teatro de Lima, hoy llamado Segura, la noche del 24 de septiembre de 1821, dirigido por Alcedo y ante el general San Martín, con la colaboración de la soprano limeña Rosa Merino de Arenas, que cantó las estrofas de Torre Ugarte.

Alcedo autorizó en 1869 al maestro italiano Claudio Rebagliati para que hiciera un arreglo del himno, que había sufrido las modificaciones del capricho popular. Esta versión fué declarada oficial por ley del Congreso del año 1924.

Para la REPÚBLICA DOMINICANA el himno, dejando aparte el primero de Juan Bautista Alfonseca, fué, hasta que llegó la confirmación oficial, el que había escrito José Reyes y al que puso letra Emilio Prudhomme. El estreno se celebró por la Asociación de la Prensa el 17 de agosto de 1883, en los salones de la Logia Esperanza. El 27 de febrero del año siguiente fué interpretado de nuevo en el cuadragésimo aniversario de la Independencia, en el

traslado de los restos de Duarte el Fundador, en una velada organizada igualmente por la Asociación de la Prensa, pero hasta 1890 no tuvo carácter oficial, que se confirmó, con la letra de Emilio Prudhomme, por ley del Congreso Nacional de 22 de mayo de 1934, aunque el Presidente Trujillo ya había dispuesto, en 1931, que fuera interpretado antes y después de todos los conciertos, para veneración y conocimiento de todos.

La popularidad de la música de Reyes se logra en 1894, en el cincuentenario de la Independencia, y la letra, por la que se ofrecieron en concurso 200 mexicanos; fué aceptada en 1897, según moción del mismo año, presentada por Rafael García Núñez, diputado por Montecristo.

URUGUAY trae a la historia de los himnos el problema inverso. La música de Fernando Quijano va a ser arreglada por un húngaro, José de Bali, ante los reducidos conocimientos técnicos del primero.

Fernando Quijano, cuya vida se extiende desde 1805 hasta 1882, era actor, empresario, autor y bailarín, y decidido, como se comprueba por la variedad de profesiones, se lanza a crear el himno. Sus conocimientos eran muy limitados y se acoge a la colaboración del citado José de Bali, al que le dicta la melodía.

José de Bali fué un húngaro que tras completar sus estudios en Italia, se trasladó, en 1815, a Uruguay y ocupó el cargo de director de orquesta de la Antigua Casa de Comedias de Montevideo hasta 1848. Su relación con el himno ha inclinado a muchos a creerle autor original, pero, en realidad, no pasó de arreglador de la melodia de Quijano.

La letra es de Francisco Acuña de Figueroa, y sufrió varias reformas hasta que en 1845 queda una versión como definitiva. Durante tres años se componen varias partituras para esa letra y en 1848 el Presidente Suárez firma la oficialidad de la de Quijano.

Acuña de Figueroa fué poeta y prosista. Vivió entre 1790 y 1862, se educó en Buenos Aires y cultivó el estilo de los fabulistas Iriarte y Samaniego. Publicó varias obras y conoció el éxito de ver en boca del pueblo las estrofas salidas de su pluma.

VENEZUELA elige como himno la canción *Gloria al bravo pueblo*, música de Juan José Landaeta, letra improvisada del poeta Vicente Salias.

Landaeta nació en Caracas en 1780 y murió fusilado en 1814 en Cumaná. Hasta que tomó parte en la causa de la Independencia se dedicó por entero a la música. Actuó en varias iglesias y dirigió en 1808 la primera compañía de ópera francesa que actuó en Caracas. En la misma fecha compuso la canción *Gloria al bravo pueblo*, himno nacional desde 1870.

En colaboración con su hermano José Luis, e inspirándose en los *Sans culotte*, compuso la célebre canción *Sin camisa*, que, con una *Salve* a cuatro voces, un *Ave Maris Stella*, un *Pésame a la Virgen* y algunas otras, forman su repertorio, que se conserva en la Escuela de Música de Caracas.

* * *

Aquí concluyen las peripecias generales de los himnos hispanoamericanos.

Las versiones que hoy se interpretan han sido mejoradas técnicamente en fechas posteriores ante la evolución de la música y más aún en la instrumentación. Por otra parte, los conocimientos musicales de muchos de aquellos compositores no eran amplios, pero nada de esto importa, lo fundamental era la línea melódica que prendía en el pueblo y que hoy es tradición.